بناءِ فضاءِ المكان في القصة العربية القصيرة

د. محمد السيد إسماعيل

الكتاب: بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة

الكاتب: د. محمد السيد إسماعيل

الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ – ٣٥٨٦٧٥٧٦ – ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail:** info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

إسماعيل ، محمد السيد

بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة / د. محمد السيد إسماعيل

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٣٩ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ٠ – ٦٧٥ – ٩٩١ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع: ٤٨٠٩ / ٢٠٢٣

بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة



مقدمة

يظل المكان عنصرا أساسيا في البناء السردي سواء في الرواية أو القصة القصيرة، خاصة مع التيارات الأدبية الحديثة الذي أصبح فيها المكان عاملا فعالا في إنتاج الدلالة بعد أن كان – في السرد التقليدي – مجرد خلفية محايدة للأحداث السردية.

ومن الواضح أننا لا نستطيع الوصول إلى خصوصية المكان السردي إلا باستجلاء علاقته بالعناصر الأخرى خاصة الزمان فيما يعرف بالمكانية واللغة ووضعية الراوي. والمكان سواء كان واقعيا أو فنيا ليس مجرد إطار جغرافي، بل له أبعاده الاجتماعية والثقافية عامة، وهذا ما حاولت توضيحه على مدار هذا الكتاب حيث بدأت بفضاء "القرية" من خلال مجموعة "منحنى النهر" لمحمد البساطى وفضاء "المدينة" عند إبراهيم أصلان في مجموعته "بحيرة المساء" ورغبة مني في مقاربة أعمال بعض الكتاب العرب فقد اتخذت من مجموعة "دومة ود حامد" للكاتب السوداني الطيب صالح تمثيلا لفضاء "المدينة الغربية" كما توقفت عند مجموعة "الخروج الأول" للكاتب الليبي إبراهيم الكوني تمثيلا لفضاء "الصحراء" ولا تكتمل هذه المقاربات – في تصوري – إلا بالوقوف أمام "المكان الحلم" من خلال مجموعة "حكايات وهوامش من حياة المبتلى" لمحمد جبريل، ثم توقفت – في النهاية – أمام ما يسمى بمنظور السرد أو وضعية الراوي رغبة مني في ربط هذه الفضاءات المكانية المختلفة التي تناولتها بالتحليل.

د. محمد السيد إسماعيل

مداخل نظرية

تبوأت "القصة القصيرة" في عقودها الأخيرة مكانة متميزة بين فنون الأدب المختلفة؛ وقد تمثلت هذه المكانة في تزايد أعداد كتابها ووفرة إنتاجهم وتنوع اتجاهاتهم الفنية وتباين طرائقهم الإبداعية؛ كما تمثلت في ارتفاع درجات انتشارها بين القراء على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية والثقافية. وربما رجعت درجات الانتشار الواسعة هذه إلى الطبيعة "الفنية" التي تمتاز بها "القصة القصيرة" عن غيرها من الفنون الأدبية الأخرى؛ فهي تجمع – بمواصفاتها التعبيرية الخاصة – بين أهم خصائص فني "الشعر" و"الرواية"؛ حيث تستعير من الشعر "إيجازه" و"تكثيفه" و"لغته الإيحائية" واعتماده على التعبير بـ "الصورة"؛ وتستعير من "الرواية" مقاربتها الحميمة للواقع وتمثيل نماذجه الإنسانية العديدة؛ وتصوير خصوصية "المكان" و"الزمان" على خلاف "الشعر" الذي قد يجنح غالباً إلى "التجريد" و"التعميم" و"الإطلاق". ولا يقتصر انفتاح "القصة القصيرة" على فني "الشعر" و"الرواية" فحسب بل يتسع لاستيعاب بعض تقنيات الفنون غير الأدبية كالفن "التشكيلي" وقد تجلى ذلك في اهتمام "القصة القصيرة" المتزايد بعنصر "المكان" على نحو ما سوف يتضح لاحقاً؛ والفن "السينمائي" في الاهتمام بالصورة "الحركية" و"القطع" و"المونتاج" و"الاسترجاع" وتقنية "اللقطات" المتجاورة.

إن ما سبق يشير بوضوح إلى سمة من أهم سمات "القصة القصيرة" ألا

وهي تلك "المرونة" التي تؤهلها دائماً للتطور وتمثيل إيقاع "العصر" المتلاحق والتقاط "حساسيته" المتغيرة.

والحق أن "تداخل" أو "تآزر" "الأنواع" الأدبية والفنية بصورة عامة قد أصبح ظاهرة إبداعية بارزة الحضور؛ وقد دفعت – بالفعل – بعض الباحثين إلى الاهتمام بها ودراسة العديد من جوانبها[1]. حتى أصبحت مصطلحات من قبيل " "القصة القصيدة" و"القصة اللوحة" و"القصيدة السردية" و"القصيد المسرحي" و"القصيدة التشكيلية"؛ من المصطلحات النقدية المتداولة.

بأي المناهج الإجرائية يمكن أن نقارب نوعاً أدبياً مثل القصة القصيرة؟ إن هذا السؤال على درجة كبيرة من الأهمية لأنه لا يقتصر على مشكل دراسة "القصة القصيرة" وحدها بل يشمل شكل الدرس "الأدبي" بصورة عامة.

ومن الهام أن نذكر منذ البداية – أن المقاربات "المضمونة" – على أهميتها النسبية في مراحل الدرس "الأدبي" الأولى – لم تعد مجدية بدرجة كبيرة وذلك لأنه تساوى بين العمل الأدبي وغيره من الأنواع "الكتابية" الأخرى غير الأدبية فيغدو العمل "الأدبي" لديها أقرب إلى "الوثيقة" "الاجتماعية" أو "السياسية" أو "النفسية" مهدرة بذلك أهم ما يميز العمل

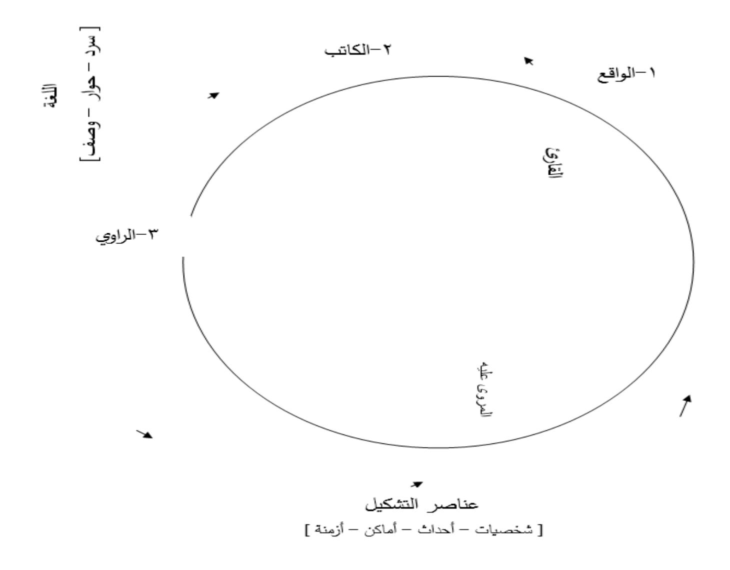
[1] من هذه الدراسات يمكن الإشارة إلى: تداخل الأنواع في "القصة القصيرة" د. خيري دومة، "القصيدة التشكيلية" د. محمد نجيب التلاوي. الهيئة العامة للكتاب سلسلة دراسات أدبية ع ٨٣، ٨٧، (الكتابة غير النوعية " ادوار الخراط دار شرقيات ١٩٩٤.

"الأدبي" وأعنى بذلك "أدبيته" التي تحقق جماليته الفنية وتفترق به عن كافة الأنواع الكتابية الأخرى. وفي المقابل فإن رد الفعل الذى تقوم به أغلب الدراسات الأدبية الحديثة والذى تمثل في المقاربات "الشكلية" التي تنأى نأياً حاداً عن تأويل هذه العناصر "الشكلية" المدروسة بهدف استبيان "دلالة" "النص" العامة أو "الرؤية" المحورية التي يسعى "الكاتب" إلى تأكيدها، وحلاً لإشكالية هاتين المقاربتين [المضمونية والشكلية] تتابعت الاتجاهات النقدية التي تزاوج بوعى بين أهم إجراءات المقاربتين السابقتين بدءاً من "البنيوية التكوينية" وصولاً إلى علم "النص" الحديث؛ وهى اتجاهات تشترك جميعها – وهو ما سوف أتبعه في التأكيد على ضرورة البدء في تحليل عناصر "العمل الأدبي" الشكلية وبعد استيفاء هذه المرحلة يبدأ البحث عن الدلالة المستوحاة من سمات هذه العناصر "الشكلية" وعلاقات التفاعل فيما بينها؛ وأخيراً – وفي المرحلة الثالثة يبدأ رصد علاقات "التوازي" أو "المقابلة" أو "الاستشراف" ... بين هذه "الدلالة" المستوحاة والرؤية العامة السائدة في المرحلة التاريخية التي أنتج فيها النص الأدبي.

عديدة هي العناصر "الشكلية" البنائية التي يتكون منها العمل "القصصي"؛ ومن البداهة أن نذكر أن هذه العناصر الشخصية، الحدث، المكان، الزمائل متفاعلة ومتداخلة بدرجة تامة تقريباً؛ وهذا ما ينبغي أن تراعيه الدراسات التي تتناول أحد هذه "العناصر"؛ إذ ينبغي أن تراعى تفاعل هذا "العنصر" المدروس أو لنقل "الوحدة" البنائية المدروسة مع "العناصر" أو "الوحدات" البنائية الأخرى.

ومن البده أيضاً أن تحتل "اللغة" القصصية بمستوياتها المتنوعة من

"سرد" و"حوار" و"وصف"؛ مكانة لافتة في الدراسة القصصية؛ فبواسطتها دون غيرها ومن خلال " الراوي " الذي يستخدمها يتم تقديم كافة عناصر "البناء" القصصي وتحديداً لما سبق يمكن تصور بنية "العمل" القصصي ودورته التي تبدأ من "الواقع" وتنتهي إليه طبقاً لهذا التخطيط:



تثير "القصة القصيرة" شأنها في ذلك شأن كافة "الأنواع" الأدبية العديد من القضايا؛ وليس من المقبول أن نفاضل بين قضية وأخرى؛ فمما لا شك فيه أن هذه القضايا المثارة على درجات متقاربة من الأهمية طالما اشتركت في إضاءة جوانب "العمل" الأدبي المختلفة؛ ومع ذلك تظل هناك بعض القضايا التي تتبوأ – في بعض المراحل التاريخية – درجة عالية من الأهمية؛ ولتوضيح ذلك يمكن القول إن القضايا المتعلقة بـ "محتوى" الأعمال القصصية؛ ظلت ذات أولوية شبه مطلقة على مدى فترات زمنية طويلة؛ وعندما بدأ الاهتمام – لاحقاً – يتجه إلى عناصر "التشكيل

الفني" كان بناء "الشخصية" القصصية وتطور الحدث أو ما يعرف بـ"الحبكة" القصصية و"لغة" السرد والحوار بين العامية والفصحى هي القضايا التي تدور حولها أغلب الدراسات "الفنية" القصصية؛ مما يعني إهمال العديد من العناصر التشكيلية والتي يأتي في مقدمتها عنصرا "الزمان" و"المكان"؛ وإذا كانت معالجة "الزمن" متضمنة بصورة غير مباشرة ومحدودة في معالجة تطور "الحدث" وبناء "الحبكة" القصصية فإن "المكان" ظل مهملاً بصورة تكاد تكون تامة؛ وكان تناوله – إن حدث – لا يتجاوز التعامل معه بوصفه خلفية طبيعية لـ "الأحداث" أو "إطاراً" محايداً يؤطر حركة "الشخصيات"؛ مما ترتب عليه تهميش دوره الفني وإقصاؤه عن كونه عنصراً فاعلاً داخل العمل القصصي ومتفاعلاً مع غيره من العناصر.

ولعل هذا "الإهمال" المتعاقب لعنصر "المكان" هو ما دفع البعض في السنوات القليلة الماضية إلى الاهتمام به ودراسته وإن ظل هذا الاهتمام متجهاً أساساً إلى دراسة "المكان" الروائي؛ باستثناءات قليلة جداً اتجهت – وبصورة مبسترة – لدراسة "المكان" داخل "القصة القصيرة".

وإجمالاً للعوامل التي دفعتني لدراسة "صورة المكان في القصة العربية القصيرة" يمكن أن احدد بعض جوانب الأهمية التي يتمتع بها "المكان" على المستويين "الواقعي" و"الفني".

١- المكان والإنسان:

لا يمكن تخيل الإنسان بدون وجود في "المكان"؛ ولهذا كان "المكان" أسبق في وجوده من الوجود "الإنساني"؛ فقد خلق "الله" سبحانه وتعالى

"الأرض" وذللها وهيأها كما هيأ "الكون" كله بوصفه "المكان الأكبر" لحياة "الإنسان" وعلى "الأرض" وداخل هذا "الكون" كان إدراك الإنسان لـ "الزمان" و"المكان" وإن اختلفت طريقة إدراكه لكل منهما.

حيث "إن إدراك الإنسان للزمن إدراك غير مباشر، فهو يتحقق من خلال فعل الإنسان وعلاقته بالأشياء، في حين أن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي مباشر، وهو يستمر مع الإنسان طوال سني عمره"[٢] مما يؤكد حميمية العلاقة التي تربط بين "الإنسان" و"المكان" مباشرتها وملازمتها لحركة "الإنسان".

٢- المكان وفكر الإنسان:

تعددت العوامل التي قدمت لتفسير تطور "الوعي" الإنساني؛ وعلى اختلاف هذه العوامل (الدينية، الاجتماعية، الاقتصادية، النفسية.. إلخ) فإن أحداً لم يعر "المكان" اهتماماً يذكر بوصفه عاملاً فاعلاً من عوامل تطور "وعى" الإنسان؛ فلا شك أن تأثير "القرية" بأعرافها وتقاليدها وعاداتها وقيمها على "وعى" الإنسان؛ يختلف عن تأثير "المدينة" أو تأثير البيئة "الصحراوية" كما يختلف تأثير "المدينة" العربية عن تأثير "المدينة الغربية"؛ وهكذا نلاحظ دور "المكان الفاعل" في تشكيل "الوعي" الإنساني؛ إلى الدرجة التي يمكن القول معها "إن المكان هو المشكل الأول لفكر الإنسان ووجدانه ومن ثم فإن الرصيد الحضاري (الثقافي والاجتماعي

[٢] "خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في ادب طه حسين" د. نبيلة إبراهيم. فصول م ٤٩ (١، ٢) صـ٤٩.

والاقتصادي) نتاج المكان. يترتب على هذا أن المكان هو الذي يشكل الموروث الثقافي للأعراف والتقاليد والعادات والسلوك بل وملكة التخيل لدى الفرد والجماعة".

والحق أن علاقة "الإنسان" بـ "المكان" علاقة تأثير متبادل؛ فالإنسان يمارس فاعليته في "المكان" بل ويغير من طبيعته في كثير من الأحيان؛ ثم يعود المكان فيمارس تأثيره على الإنسان؛ في دورة لا تنتهي من "التأثير" المتبادل.

٣- المكان وهوية الإنسان:

يتخذ "المكان" بملامحه المادية وشكل "أبنيته" طابع الرمز الدال على "هوية" حضارية أو قومية محددة؛ فلا شك أن شكل "الأبنية" في الحضارة الإسلامية يختلف عن شكل "أبنية" الحضارة "الرومانية" أو الحضارة "الغربية" الحديثة على سبيل المثال، ولهذا كان حرص الإنسان على مكانه حرصاً – في ذات الوقت – على هويته وكيانه وذلك لأن الإنسان لا يحتاج إلى رقعة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، بل يميل كذلك إلى البحث لنفسه عن رقعة من الأرض يضرب فيها وتتأصل فيها هويته ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان"[٣]

٤- المكان وحرية الإنسان:

وتعددت وتنوعت المفاهيم النظرية التي قدمت حول معنى "الحرية"

---

[٣] خصوصية التشكيل الجمالى للمكان فى أدب طه حسين د. نبيلة إبراهيم. فصول. مرجع سابق صـ٤٩

كما تعددت وتنوعت أبعادها: الحرية الفكرية؛ الحرية الاجتماعية؛ الحرية السياسية[٤] ومع ذلك تظل حرية "حركة" الإنسان داخل "المكان" هي أبسط صور الحرية وأكثرها ضرورة في الوقت ذاته؛ ولذلك كان تقييد هذه "الحركة" بالسجن أو تحديد "الإقامة" هو أكثر أشكال "القهر" قسوة؛ وهكذا "يمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان – من هذا المنحنى – تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية؛ وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي؛ لا يقدر على قهرها أو تجاوزها".[٥]

إن ما سبق يوحى بتجاوز مفهوم حرية "الحركة" داخل "المكان" لإطارها المادي المباشر لكي تشمل فاعلية "الإنسان" بصورة عامة؛ هذه الفاعلية التي لا تتحقق إلا في ظل "مكان" خالٍ من عقبات تحول دون ممارستها.

٥- المكان ومكانية القصة:

درج النقاد على تقسيم "الفنون" بصورة عامة إلى فنون "مكانية" وفنون "زمانية" وكان الفن "التشكيلي" هو الفن النموذجي الدال على "المكان"؛ في حين كان الفن "الموسيقى" هو النموذج الدال على "الزمان"؛

---

[٤] فى تفصيل ذلك وغيره انظر: كتاب " الحرية " جون ستيوارت ميل ت طه السباعى. الهيئة العامة للكتاب.

[٥] "مشكلة المكان الفنى" يورى لوتمان. ت / سيزا قاسم "ألف" العدد ٦ (١٩٨٦) صـ٨٢.

وإذا كان "الشعر" أقرب ما يكون إلى الفن "الموسيقى" في دلالته "الزمنية"؛ فإن "القصة القصيرة" والفن "السردي" عموماً ظل متراوحاً بين تغليب الطابع "الزمني" أو الطابع "المكاني" أو التوسط بينهما؛ ومع ذلك فإن هناك قدراً كبيراً من التداخل بين العنصرين ولا يخلو "فن" من الدلالة عليهما معاً؛ فالفن "التشكيلي" – على سبيل المثال – الذي قدم دائماً بوصفه الفن النموذجي الدال على "المكان" لا يخلو من الدلالة "الزمنية" من خلال عناصر اللوحة التشكيلية ذاتها التي توحى بفصول وأوقات محددة [العصور القديمة، العصور الحديثة، الربيع، الشتاء، الخريف، الصيف، الليل، النهار، الظهيرة، الغروب ... إلخ] وهكذا بدءاً من الوحدات الزمنية الكبرى [العصور] وانتهاءً بالوحدات الصغرى [أجزاء النهار أو الليل]؛ دون أن يمنع ذلك إمكانية تغليب أحد العنصرين؛ وهو ما حدث مع "القصة القصيرة" في عقودها الأخيرة فمنذ أواخر الستينات وحتى الآن أصبحت القصة القصيرة – في أبرز نماذجها – تتخلى تدريجياً عن أي نوع من "الحبكة المكانية"؛ حيث تتحول القصة إلى لوحة؛ وتزداد عناية الكاتب فيها بالتفاصيل دون أن يهتم كثيراً ببنيتها الزمانية التي تفضى مع نهاية الحدث إلى اكتشاف ما ومعنى ما[٦].

وهكذا يحتل "المكان" موقعاً رئيسياً داخل بناء "القصة القصيرة" بحيث أصبح العنصر الفني المهيمن بالقياس إلى غيره من العناصر الأخرى.

---

[٦] "حلقة القصص القصيرة. نوع أدبي مراوغ ومتجدد "د.خيري دومة ضمن كتاب" بحوث فى الرواية والقصة القصيرة ". إشراف د. سيد النساج. الهيئة العامة للكتاب لقصور الثقافة.

٦- المكان وخصوصية القصة العربية:

دار الخلاف طويلاً جداً حول طبيعة "القصة القصيرة" العربية وقد دار هذا الخلاف حول وجهتي نظر؛ تؤكد الأولى أن "القصة القصيرة" غير منقطعة الصلة بالقوالب القصصية العربية القديمة خاصة فن "المقامة"؛ وأن "القصة القصيرة" العربية المعاصرة امتداد – بصورة أو أخرى – لهذه القوالب القصصية القديمة.

في حين تؤكد وجهة النظر الثانية أن "القصة القصيرة" العربية وليدة التفاعل مع الأدب الغربي؛ وأنها قد استعارت قالب "القصة القصيرة" الغربية وتقنياتها الفنية بل واشتركت معها في بعض الهموم والقضايا الموضوعية. ولسنا بصدد تغلب أحد هذين الرأيين؛ لكن الذى لا خلاف عليه هو أن "القصة القصيرة" العربية قد سعت – رغم تأثراتها في البداية بتقنيات "القصة" الغربية – إلى تأصيل خصوصيتها العربية وقد كثرت التقنيات التي اتبعتها "القصة العربية القصيرة" في تأكيد هذه "الخصوصية"؛ ومن هذه "التقنيات": استخدام "اللغة" التراثية؛ واستلهام "الموروثات" الشعبية؛ ومحاكاة بعض الأشكال الفنية القديمة؛ ويظل "المكان" العربي بخصوصيته وتنوعاته الثرية هو أكثر "العناصر" الفنية تحقيقاً لهذه الخصوصية؛ لسبب جوهري هو أنه من "العناصر" القصصية التي لا يمكن الاستغناء عنه؛ حيث لا يعقل وجود "أحداث" قصصية دون "مكان" تقع فيه؛ أو وجود "شخصيات" تتحرك دون "مكان" يحتويها.

كل ما في "الأدب متخيل؛ مرسوم بـ "اللغة"؛ قد يشترك مع "الواقع"

في بعض " الصفات لكنه يفارقه في غيرها؛ وحتى هذه "الصفات" المشتركة تبدو في "الأدب" موظفة لغايات فنية؛ فإذا توقفنا عند "المكان" [موضوع هذه الدراسة]؛ لوجدنا – على سبيل المثال – أن "الاتساع" الذى يوجد في بعض "الأماكن" الطبيعية يختلف عن "الاتساع" الذى نراه في "مكان" فنى؛ لأننا في "الأدب" نرى "صورة" هذه الصفات؛ وهي "صورة" توحى – غالباً بدلالات تختلف عما توحيه هذه الصفات نفسها في الواقع فقد يدفع هذا "الاتساع" – في الوقع – إلى الإحساس بـ "المتاهة" في حين يوحى – داخل عمل فنى – بـ "الحرية" خاصة إذا قابله "ضيق" مكان آخر مشكلين معاً ما يسمى بـ "الفضاء" القصصي. ولا شك أن مثل هذه الإيحاءات ترتبط ارتباطا وثيقاً بمنظور "الشخصيات" القصصية وانطباعاتهم وطبائعهم وأحوالهم المعيشية وحالاتهم النفسية "فالمكان الذي كان فسيحاً رحباً في [السرد القصصي والروائي] التقليدي حيث تميز باستقلاله التاريخي، ضاق بضيق المجال النفسي، بل إنه يمثل المجال النفسي بعينه"(٧).

والأمر نفسه يصدق على الأماكن المختلفة: "البيت"، "القرية"، "المدينة"، "الصحراء"، "البحر"؛ فـ"البيت" – على سبيل المثال – الذي يعامل دائماً بوصفه "مكاناً أليفاً" على مستوى "الواقع" قد يبدو أحياناً بصورة "مناقضة" لهذه الصفة على مستوى "الفن".

"المكان" الفني إذن يمتلك خصوصية "بنائية" و"دلالية" يختلف عن "المكان" الواقعي؛ مهما بدت درجة التشابه الظاهري بينهما.

---

(٧) "نص الحداثة" د. نبيلة إبراهيم فصول صـ ٩٦ م ٦ ع ٤ (١٩٨٦).

لا يبدو "المكان" داخل "القصة القصيرة" والفن السردي عموماً معزولاً عن عناصر "السرد" الأخرى؛ لأنه داخل – بداهة – في تشكيل "بناء" فني تتآزر " عناصره " المختلفة في إحكامه وتأكيد فنيته؛ ومن هذه العناصر الشخصيات، والأحداث، والزمن والرؤيات السردية[٨] ومن خلال هذه "العلاقات" يتبادل "المكان" علاقتي "التأثير" و"التأثر" مع غيره من "العناصر" فإذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال [الأحداث] وتشابك العلاقات، فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية عامة" ثم يعود "المكان" لكي يؤثر على ملامح هذه "الشخصيات" وصفاتها ولغتها وعلاقاتها وأسمائها وقيمها.

والأمر نفسه يمكن ذكره على علاقة "المكان" بـ "الزمان" وتبادل التأثير بينهما حيث "يستحيل وجود مكان أرضى، أو غير أرضى لا يتضمن كمية من الزمن وجدت بوجوده واستمرت باستمراره"[٩] و"الزمان" هو الذي يعطي "المكان" ملامحه وأشكاله التي تختلف من عصر إلى عصر ومن حضارة إلى أخرى؛ وإجمالاً يمكن القول إن "المكا" "لا تتجلى أبرز صفاته الجمالية إلا من خلال الزمان والإنسان"[١٠].

ومن خلال هذه "العلاقات" المتشابكة يتخذ "المكان" مثل هذه "الأبعاد":

---

[٨] "بنية الشكل الروائي" حسين بحراوي صـ٢٦.

[٩] قضايا المكان الروائي. في الأدب المعاصر" صلاح صالح صـ٥٢ دار شرقيات ط١ (١٩٩٧).

[١٠] "المكان فى قصص وليد إخلاص. خان الورد نموذجاً" لؤى على خليل. "عالم الفكر" م ٢٥ ع٤ (١٩٩٧) صـ٢٥٠.

– البعد الفيزيائي: وهو البعد الذي يراعى معه القاص قوانين الفيزياء الطبيعية التي تتحكم في صورة "المكان"؛ وعلى سبيل المثال فإن صورة "المكان" حين نراه من نافذة سيارة تختلف عن صورته حين نراه من "نافذة بيت"، ومراعاة ذلك هو مراعاة لما يسمى بـ "المتغير الحركي" الذي تضبطه قوانين "الفيزياء" الطبيعية.

– البعد الرياضي – الهندسي: وهو البعد الذي يراعي القاص فيه صفات المكان الهندسية [مستطيل، دائري، مربع، مستقيم،...إلخ]

– البعد الجغرافي: وهو يتضح عندما يعمد الروائيون إلى وصف تضاريس الأمكنة وتوضيح طبيعتها "السهلية" أو "الجبلية" ...إلخ أو تسمية "الأماكن" بأسمائها الواقعية المعروفة.

– البعد الذاتي – النفسي: وهو يدور حول تحديد مشاعر "الشخصيات" [نفور، قبول، انتماء، تعاطف. إلخ] إزاء الأماكن المختلفة.

– البعد الواقعي – الموضوعي: ويتأكد هذا البعد من الإحالة المستمرة من "المكان" الفني إلى "المكان" الحقيقي الواقعي والذي يكون محدداً بالاسم وذا صفات بارزة معروفة.

– البعد الفلسفي – الذهني: وهو يتجلى حين يأخذ "المكان" أبعاداً معرفية وفلسفية وعقائدية مثل "الأمكنة" المعزولة التي يقطنها الصوفيون والرهبان؛ وكذلك "المدينة" بما تحمل من أبعاد حضارية في مقابل " القرية " على سبيل المثال.

- البعد النفسي – الجمالي: وهو أهم أبعاد "المكان" الفني؛ لأنه البعد "الوحيد" الذي يسهم – مع غيره من العناصر الفنية – في تشكيل بنية "العمل" الأدبي [١١] .

- البعد الاجتماعي: وهو البعد الذي يتبدى في العلاقات الاجتماعية الرابطة بين "الشخصيات" وقيمهم وتقاليدهم وطبائعهم ومستوى معيشتهم وما يعترضهم من مشكلات وقضايا.

- البعد السياسي: وهو الذي يتبدى في طبيعة العلاقات التي تربط بين "جماعة بشرية" محددة داخل "قرية" أو "مدينة" أو "بادية" ونماذج "السلطة" في تراتباتها العديدة؛ وهي نماذج يتداخل فيها "الاجتماعي" و"السياسي" بطبيعة الحال حيث تبدأ من "الأب" و"العمدة" أو "رئيس" المدينة؛ انتهاء بـ "السلطة" السياسية العامة والمباشرة.

البعد الحضاري: ويظهر هذا البعد في "الأمكنة" التي تحوي أكثر من "قومية" وما يصحب ذلك من "تميزات" في "سلوك" ممثلي هذه "القوميات" وما يستدعيه هذا "السلوك" من "حمولات" حضارية.

البعد المادي – الطبيعي: ويتجلى هذا البعد فيما يؤكد عليه "الراوي" من ملامح "المكان" المادية المحسوسة [شكل الشوارع؛ شكل البيوت؛ أحجامها؛ تقاربها أو تباعدها؛.. إلخ] وهو بعد "مادي" متداخل

---

[١١] يوجد كذلك ما يسمى بالبعد "الزمنى" وقد أشرت إليه سابقاً عند الحديث عن تداخل "المكان" و"الزمان" وفى تفصيل هذه "الأبعاد" السابقة يمكن مراجعة "قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر" صلاح صالح صـ٤١ وما بعدها دار شرقيات ط١ (١٩٩٧٨).

بالضرورة مع البعد "الطبيعي" [شكل السماء – طبيعة الأرض وما بها من أشجار ونباتات... إلخ]

ومن خلال هذه "العلاقات" التي تربط "المكان" بغيره من "العناصر" الفنية ومن خلال هذه "الأبعاد" العديدة التي يتخذها "المكان" ينتج ما يسمى بـ "الفضاء المكاني" الذى يتكون من "شبكة العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء [السردي] الذى ستجرى فيه الأحداث" [١٢] وبتعبير أكثر وضوحاً يمكن القول "إن مجموع الأمكنة [السردية] يشكل الفضاء [السردي] بحيث يعد المكان مكوناً من مكونات الفضاء ...[الذي] يتسع ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث"[١٣] وبمثل هذه الرؤية لـ "الفضاء المكاني" ستكون دراستنا لهذا "الفضاء" داخل "القصة العربية القصيرة" طبقاً لأبنيته المختلفة: بناء "فضاء القرية"؛ بناء "فضاء المدينة"؛ بناء "فضاء المدينة الغربية"؛ بناء "الفضاء الصحراوي"، بناء فضاء "المكان الحلم".

والتقسيم هنا ليس تقسيماً جغرافياً فحسب بقدر ما هو تقسيم "فنى"؛ فالبعد "الجغرافي" نفسه ليس – على مستوى الفن – محايداً؛ كما أنه – هذا البعد الجغرافي – ليس سوى بعد واحد من أبعاد "المكان" العديدة التي أشرت إليها؛ فعندما نختار "فضاء القرية" على سبيل المثال

---

[١٢] "بنية الشكل الروائى" حسن بحراوى صـ٣٢

[١٣] "بناء العربية السورية" د. سمر روحى الفيصل صـ ٢٠٣ منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٥ م.

فإننا نختار فضاء "جغرافيا" ذا صفات مادية محددة؛ وكياناً "اجتماعياً" جمعياً مميزاً عن غيره من الكيانات الاجتماعية الأخرى؛ وجماعة "بشرية" بصفات وعلاقات وقيم وعادات محددة؛ والأمر نفسه يصدق على الفضاءات الأخرى؛ فما تنتجه "الصحراء" من "قيم" و"عادات" و"تأثيرات" عديدة على النماذج "البشرية" التي تقطنها؛ يختلف عما تنتجه "المدينة"؛ وهكذا نجد أنفسنا أمام تباينات كثيرة؛ مما يتيح لنا – نقدياً – معالجة هذه "الفضاءات" بأبعادها ومستوياتها المختلفة والمتداخلة؛ إذ يمكن معالجة طبائع "الشخصيات" وقيمها وعلاقاتها وما تؤديه من أحداث تعبيراً عن البعد "الاجتماعي" ثم مشاعر هذه "الشخصيات" إزاء "المكان" تعبيراً عن البعد "الذاتي – النفسي" وما يربطهم بنماذج "السلطة" المختلفة تعبيراً عن البعد "السياسي"؛ هذا بالإضافة إلى الأبعاد الأخرى.

وجدير بالذكر أنه ليس من الضروري وجود هذه "الأبعاد" جميعها بل إن الشائع هو اهتمام "الأديب" ببعض هذه "الأبعاد" وإغفال بعضها لكن "البعد" الذي لا يمكن الاستغناء عنه – ما دمنا إزاء عمل فني – هو البعد "التقني الجمالي" ولهذا سيكون اهتمامنا متجهاً – أساساً – إليه؛ بوصفه عامل "التميز" بين "المكان" بوصفه "عنصراً" فنياً و"المكان" الخارجي الموضوعي.

لا تقوم "دراسة" نقدية إلا على مبدأ "الاختيار" في تعاملها مع "مادة" البحث، فلا شك أن نماذج "القصة العربية القصيرة" عالية القيمة والتي تستحق الدراسة أكثر من أن تعد؛ ولهذا كان لابد من "اختيار"

بعض النماذج الممثلة للجوانب المختلفة لـ "موضوع" الدراسة وقد راعيت في اختيار هذه النماذج ما يلي:

– تمثيلها لفضاءات المكان المختلفة "فضاء القرية"، "فضاء المدينة"، "فضاء المدينة الغربية"، "فضاء الصحراء"، فضاء "المكان الحلم".

– تمثيلها لأكثر من "بنية" قصصية "البنية التشكيلية"، "البنية الملحمية"، "البنية الدرامية"، "البنية الغنائية".

– تمثيل كتابها لأكثر من قطر عربي في حدود ما توصلت إليه يد الباحث.

وبناء على هذه المعايير أمكن اختيار ما يلي:

– مجموعة "منحنى النهر" للكاتب المصري / محمد البساط تمثيلاً لـ "فضاء القرية"

– مجموعة "بحيرة المساء" للكاتب المصري / إبراهيم أصلان تمثيلاً لـ "فضاء المدينة"

– مجموعة "دومة وحامد" للكاتب السوداني / الطيب صلاح تمثيلاً لـ "فضاء المدينة الغربية"

– مجموعة "الخروج الأول" للكاتب الليبي / إبراهيم الكوني تمثيلاً لـ "فضاء الصحراء"

– مجموعة "حكايات وهوامش من حياة المبتلى" للكاتب المصري محمد جبريل تمثيلاً لفضاء "المكان الحلم

بناء "فضاء القرية"

تبدو "القرية" مكاناً أساسياً في "العالم" العربي؛ الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى تعريف "المدينة" العربية بأنها ليست سوى "قرية" كبيرة[1]؛ ومع ذلك ظل تعامل "الأدباء" [والشعراء خاصة] معها بوصفها نقيضاً لـ "المدينة"؛ حيث تمتاز الأولى [القرية] بمواصفات طبيعية وبشرية تجعلها أقرب لـ "الملاذ" النفسي والروحي لـ "الأديب"؛ على العكس من "المدينة" التي يصبح الإنسان فيها صغيراً، ومغترباً تحكمه بغيره – غالباً – علاقات "مادية" نفعية.

وقد مر فلاح "القرية" – على مستوى النظرة إليه – بمراحل طويلة متعاقبة كان فيها منبوذاً دون أن يمنع ذلك وجود بعض الاستثناءات؛ كما يبدو فيما ذكره ابن خلدون "في مقدمته" الشهيرة[2].

لكن مكانة "الفلاح" الحقيقية لم تتأكد إلا في العصر الحديث؛ ولم تأخذ "القرية" وضعيتها المتميزة في "الشعر" و"الرواية " و"القصة القصيرة" إلا مع حركة "الرومانسية" العربية؛ وظلت "القرية" طبقاً لهذه الرؤية

---

(1) انظر: "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" د. إحسان عباس صـ ١١١ عالم المعرفة (٢) فبراير ١٩٧٨، "النقطة والدائرة" طراد الكبيسى صـ ٦٣ دار الشئون الثقافية العامة – بغداد ط (١٩٨٧).

(2) انظر: "رواية الفلاح. فلاح الرواية" د. مصطفى الضبع صـ١٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

الرومانسية مفارقة لحقيقتها وما يكتنفها من مشكلات؛ حتى ظهرت الحركة "الواقعية" فتكشفت أبعادها "الإيجابية" و"السلبية"؛ ومع حركات "التجديد" التي شهدتها مرحلة "الستينات" وعلى مستوى العالم العربي بدأ تقديم ما هو مسكوت عنه داخل "فضاء القرية" فرأينا ذلك "الفضاء القروى" الآخر الخفي الغائر الذى تقع أحداثه – غالباً – في جنح "الليل" و"الصباح" الباكر قبل يقظة "الجميع"؛ وتمثل مجموعة "منحنى النهر" للكاتب المصري "محمد البساط" واحدة من أهم المجموعات القصصية التي قدمت "فضاء القرية" برهافة شاعرية نافذة؛ ونعومة بالغة التأثير من خلال تقاليد هذا "الفضاء" شديدة الوطأة وشخصياته المهزومة والمنصاعة أمام تلك "التقاليد".

تحوى المجموعة "إحدى عشرة" قصة، وباستثناء تلك القصة التي وردت أحداثها متناثرة في رواية (١٩٠٢) للكاتب الأمريكي "أوين وستر"؛ وقام "البساطين" بإعادة صياغتها تحت عنوان "الدجاجة"؛ باستثناء هذه "القصة" يتبقى لدينا "عشر" قصص تشكل بناء قصصياً متكاملاً ومتآزراً حيث تتصل "القصة" بالأخرى من خلال بعض "العناصر" الفنية فيما يعرف بـ "حلقة القصص القصيرة"[٣] ومن هذه "العناصر" المشتركة ما يعرف بوحدة "المكان"؛ حيث تدور أحداث "القصص جميعها داخل إحدى "القرى" وقد ترتب على ذلك ما يمكن أن يسمى بوحدة "الشخصيات" التي تنتمى جميعها – باستثناء شخصية واحدة سأشير إليها

---

[٣] في تفصيل خصائص هذا "النوع "القصصي انظر" حلقة القصص القصيرة. نوع أدبي مراوغ متجدد" د. خيري دومة. مرجع سابق.

لاحقاً – إلى عالم هذه "القرية "؛ كما تشترك هذه "القصص" في وقوع "أحداثها" – غالباً – في أوقات زمنية "محددة: وقت الغروب، الليل؛ الصباح الباكر، على أن أكثر ما يربط بين هذه "القصص" ويشكل منها وحدة "قصصية" متآزرة هو وجود "راوٍ" غائب كلى المعرفة بالشخصيات التي يقدمها ويمثل ما يسمى بـ "الرؤية من الوراء" [الاستثناء الوحيد هو قصة "حلم الحلاق" التي تقدم من خلال "راوٍ" داخلي مشارك في الأحداث ويمثل نمط "الرؤية مع"](٤).

ومن خلال هذه الوحدة "القصصية" المتماسكة تعددت أبعاد "المكان" داخل هذه المجموعة كما تعددت علاقاته مع "العناصر" الفنية الأخرى. ورغم "التقديم" العام الذى يقوم به "الراوي" لهذا "المكان" حيث لم يحدد اسماً أو حدوداً "جغرافية" واضحة لتلك "القرية" التي تقع فيها "الأحداث" القصصية؛ إن كل ما نعرفه عنها – جغرافياً – هو وقوعها على "النهر" الذى يشكل ملمحاً "مكانياً" أساسياً؛ أقول رغم ذلك فإن "المكان" يبدو ذا "حضور" فعال؛ بدءاً من العنوان الذى يحمل دلالة مكانية واضحة؛ ولا تخلو "قصة" من هذا الحضور "المكاني" البارز؛ فمنذ البداية نجد أنفسنا أمام تحديد "مكاني" واضح لأحداث "القصة" الأولى التي تقع أحداثها على حدود "القرية" بجانب النهر: "كانت أشجار الكافور العالية تتكاثف عند منحنى النهر، ثم تعود لتستقيم مع الشاطئ،

(٤) للمزيد حول أنواع "الرواة" يمكن الرجوع إلى بناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ "د. ميزا قاسم صـ١٣٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب" ١٩٨٤.

كانت البقعة الظليلة رطبة دائماً، والأرض تبدو كالمبتلة تغطيها أوراق الشجر الجافة. عندها تبدأ حدود البلدة"[٥] هكذا يطالعنا "المكان" ببعده "الطبيعي" حيث "أشجار الكافور" التي تتكاثف عند "منحنى النهر" وتستقيم عند "الشاطئ"؛ وما ينتج عنها من "بقع" ظليلة رطبة؛ وما يسقط منها من "أوراق" جافة؛ وكأننا أمام "لوحة تشكيلية" يراعى مبدعها إبراز ما بها من "أحجام"، "ظلال" و"ألوان". والحق أن البعد الطبيعي هنا ليس مجرد خلفية للأحداث بل شارك في صنعها؛ فهذا "المكان" تحديداً هو الذى يدفع "الأهالي" أثناء عودتهم إلى "البلدة" — إلى الشعور بالألفة والطمأنينة عند رؤيتهم لهذه الأشجار العالية وإلى الخلود لشيء من الراحة لالتقاط أنفاسهم؛ وأكثر من ذلك فإنه يدفع [هذا المكان] "الحمير" بإحساس غريزي واضح إلى "الزفير" و"هز الأذنين" و"الإسراع في خطاها" عند مرورها من هذا "المكان"؛ كما ان هذا "المكان" هو الذى يشهد اقتسام "الصيادين" لما حصلوا عليه من "أسماك" وغسلها في مياه "النهر" واغتسالهم هم أنفسهم من آثار الملح قبل ارتداء ملابسهم والذهاب إلى "السوق". "المكان" إذن – في هذه القصة وغيرها — مشارك في "الحدث" فلولا هذا "المكان" ما استطاع "الصيادون" – على سبيل المثال –إنجاز عملهم على هذه الصورة التي أشرت إليها. إننا مع هذه "القصة" الأولى أمام "تصوير" عام لطبيعة "المكان" وكأننا إزاء "لقطة" عن "بعد" تقدم "المكان" على اتساعه بدءاً من "منحنى النهر" مروراً بـ "الشاطئ" وانتهاء

---

[٥] "منحنى النهر" محمد البساط صـ ٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب مختارات فصول"(٧٦) (١٩٩٢). وسوف نشير لاحقاً إلى رقم الصفحة داخل "متن" الدراسة منعاً لتكرار الهامش.

بحدود "البلدة"؛ وما يحويه هذا "المكان" من أشجار ومن يمر به من مجموعات بشرية: الأهالي بدوابهم وجماعة الصيادين وفي مواضع أخرى من القصة سوف نجد مجموعة من النساء اللاتي يخرجن إلى هذا المكان لبعض النزهة؛ وفي مقابل ذلك نجد – مع القصة التالية "البنت تغتسل" نوعاً من "التقديم" المحدد الذى يركز فحسب على إحدى "الشخصيات" [البنت] في وضعية "حركية" محددة ["الاغتسال" داخل "النهر"] وفي "وقت" محدد [غبشة "الفجر"]؛ وكأننا بالفعل أمام "لقطة" عن "قرب" حيث تقترب "الكاميرا" من هذه "الشخصية" وتظل مثبتة عليها لا تفارقها حتى تفرغ من "فعلها"؛ ولا يكون في هذه "اللقطة" إلا "البنت" ومظاهر "الطبيعة" التي تحيط بها؛ ومن خلال هذه "الصورة" الحركية يتفاعل "المكان" و"الزمان" تأكيداً للبعد "الزمني" الملمح إليه في موضع سابق؛ فمع "غبشة الفجر" [عنصر "الزمن"] يتجلى بخار أبيض كثيف يجثم فوق الأشجار وأسطح البيوت المغلقة، والتراب مبلل دافئ. وتحت الأشجار كان البلل شديداً والماء لا يزال يقطر من أوراقها [عناصر المكان] (صـ٩)؛ بل قد يتداخل "المكان" و"الزمان" بدرجة يصعب الفصل بينهما في جملة من قبيل "انبثق شعاع من الضوء فجأة فاخترق طيات الضباب في خط مائل وتناثر الضوء على سطح النهر" (صـ١١) إننا أمام حركة "طبيعية" [مكانية بطبيعة الحال] لكنها تدل على "زمن" محدد [لحظة الشروق] وكما تتداخل حركة "الزمان" وحركة "المكان"؛ تتداخل حركتاهما مع حركة "الشخصية" القصصية؛ و"انبثاق شعاع الشمس" في الصورة السابقة؛ يدفع "فتاة" القصة إلى "الانكماش" تحت الماء والتراجع إلى "الشاطئ"؛ وهكذا نجد

أنفسنا أمام علاقات "تجاوب" شديدة الدقة بين "حركة المكان" و"الزمان" و"الشخصية" "القصصية". لقد بدت "القصتان" الأوليان أقرب إلى "الاستشراف" العام لطبيعة "المكان" الذى لم نعرفه بعد؛ أعنى تلك "البلدة" التي مازلنا على حدودها؛ وهو "استشراف" عام لأنه يلمح إلى بعض خصائص "البعد الاجتماعي" لـ "المكان" من خلال تلك الإشارة السريعة – التي وردت بالقصة الأولى "منحنى النهر" – إلى "نساء البيوت الكبيرة" اللاتي يخرجن في الأمسيات في نزهات قصيرة؛ حيث "كن يخرجن في مجموعات بالإملاءات اللف، وقد أخفين وجوههن داخلها، لا يتركن سوى فتحة صغيرة أمام العينين، تقدح منهن رائحة طيبة تميزهن عن نساء البيوت الأخرى" (صـ٥، ٦).

فمن خلال هذه الإشارة نعرف أن "بيوت" تلك "البلدة" التي لم ندخلها بعد متمايزة ومتفاضلة فيما بينها؛ فهناك "بيوت كبيرة" و"بيوت صغيرة" بكل ما تحمله هاتان الصفتان "المكانيتان" [" كبيرة "؛ صغيرة "] المخلوعتان على "البيوت" من "مدلولات تؤكد ذلك" التمايز "بين هذه" البيوت "التي تشكل" التركيبة "الاجتماعية لتلك" البلدة".

ومع القصة الثالثة "للموت وقت" نكون في عمق "البلدة" وفي إحدى "حاراتها"؛ وعلى العكس من "المكان" السابق الذى وجدناه على حدود "البلدة" حيث الطبيعة بأشجارها وأفقها المفتوح ونهرها؛ نجد "المكان" هنا في هذه "الحارة" موحيات بالانقباض والريبة وقد ساعد على هذه الإيحاءات طبيعة "الحدث" الرئيسي الذى تدور حوله هذه "القصة" وهو "ترقب" الجميع "لقتل بنت" الدغيدي "شيخ الخفر لارتكابها" الخطيئة

"فتبدو" البيوت "مغلقة الأبواب" وتبدو "النوافذ" "مواربة"؛ وتبدو "حركة" الناس داخل تلك "الحارة" قليلة أو شبه "منعدمة"؛ أما بيت "الدغيدي" فقد ظل مغلق "الباب" "والنوافذ" على مدى يومين؛ أما الإشارات المتناثرة إلى "الزمن" فلم تخرج عن تلك الأوقات قليلة الضوء أو "المعتمة" فقد ظل بيت "الدغيدي" مغلقاً حتى "المغرب" ثم "كانت عتمة العشاء تزحف على الساحة " كما " كان الشارع خالياً وبدأ امتداده معتماً بعد أن أطفئت "أنوار البيوت" (صـ١٨)

وهكذا يؤدى "المكان" من خلال علاقاته وتفاعلاته العديدة مع العناصر الأخرى [الزمان، الشخصيات، الحدث] دوراً أقرب إلى دور "البطولة" في تأكيد دلالات "حدث" القصة الرئيسي.

على أن أكثر ما توحى به تلك "القصة" – وهو داخل بداهة في تأكيد ذلك "البعد الاجتماعي" لـ "المكان" – هو تلك "الصرامة" الكامنة في تقاليد "المكان" والتي لا تجد وسيلة سوى "القتل" في علاج تلك "الخطيئة" التي ارتكبتها هذه "الفتاة" أو ربما أجبرت على ارتكابها أو غوايتها بها من قبل أحد "شباب" "عزبة" مجاورة؛ والغريب أن هذا "القتل" يتم في هدوء كما لو كان أحد "الأحداث" المألوفة والمعتدلة؛ لأنه – بالفعل – أشبه بـ "الفانون " العام الذى يتواطأ الجميع على تنفيذه: " انتبه خليل على صوت صرير الباب، ورأى أولاد الدغيدي الثلاثة يقفون أمام البيت. أمسك أحدهم برأس الحمار بينما وضع الآخران حملها فوق ظهره، ثم نظروا في اتجاه الدكان.

همس خليل [مخاطباً امرأته]

أطفئ الكلوب.

وحمل مقعده إلى الداخل ووارب ضلفتى الدكان [الذي يقع في بداية حارة "الدغيدي"] ورأى الحمار مقبلاً وفوقه ابن الدغيدي الأصغر وأمامه جوال مغلق عبر الساحة واختفي في طريق جانبي يؤدى للنهر. كان الثلاثة لا يزالون واقفين. وسعل أحدهم. ثم دخلوا البيت. (صـ٢٢).

يحمل "المشهد" السابق أكثر من دلالة؛ منها تلك "البساطة" الشديدة التي يتعامل بها أبناء "الدغيدي" مع "جثة الفتاة" [شقيقتهم]؛ كما لو كانت "شيئاً" زائداً في البيت يودون الخلاص منه؛ فيضعونها في "جوال" ثم يحملونها على ظهر "حمار" أمام "أخيهم" الأصغر!!؛ الذى يسير بها إلى "النهر" كي يلقيها فيه؛ والدلالة الثانية تتمثل في ذلك القانون العام الصامت الذى مارسه الجميع؛ وكانت حركة "خليل" الذى حاول أن يبدو كما لو كان لا يعلم شيئاً؛ مثالاً لذلك ويستمر "قانون" الصمت هذا مع "القصة" التالية [الجوال العائم] والتي تعد – كما يبدو من عنوانها – امتداداً للقصة السابقة؛ وفي هذه "القصة" يبدو لنا "النهر" بعد أن رأينا صفحة مائه وانبثاق "شعاع" الشمس من فوقه في الصباح الباكر؛ يبدو لنا هذا "النهر" هنا مختلفاً حيث يختار "الكاتب" منه "مكاناً" محدداً هو "بوابة الهويس" التي تطفو جثث الحيوانات في المضيق أمامها وسط الرغوة والقاذورات والأعشاب (صـ٢٣).

وهو "المكان" الذي يصل إليه "الجوال" بعد عدة أيام من رحلته

"غائصاً" في المياه و"طافياً" فوقها؛ يراقبه رجل ملثم من اقارب الفتاة وفي هذه الرحلة الطويلة يبدو "قانون" الصمت واضحاً حيث يكون "الجوال" طافياً فوق المياه التي تدفعه وظاهراً للعيان؛ وأكثر من ذلك فإن معالم "الجثة" تكون قد تحددت داخله "البطن المنتفخ، وانحدار الفخذين، واستدارة الثديين. وشعر الرأس الذي انساب من بين خيوط الجوال الضيقة" (صـ٢٩) كل هذا دون أن يجرؤ أحد على الاقتراب منه؛ فحين يراه "المصلون" – على سبيل المثال – أثناء وضوئهم في النهر "يكفون عن الوضوء متمتمين ببعض الأدعية، وقد سكنت حركتهم على درجات السلم الخرسانية خافضين نظراتهم حتى يبتعد" (صـ٢٨).

وبعد أن يصل "الجوال" إلى هذا "المكان" يذهب الرجل الملثم إلى "درويش الطبال" ليخبره بكلمة واحدة داله على الأمر كله [الهويس] ويذهب "درويش" ويستخرج "الجوال" بعد أن يرسل امرأته إلى "العمدة" الذي يأتي بـ "العربة الكارو" فيحملون "الجوال" عليه لتكون "الجثة" في طريقها إلى "الدفن"؛ "لحظتها" يحس [درويش الطبال] بعيني صاحب العصا في مكانه، غير أنه لا يلتفت إليه.(صـ٣٢).

إننا لا نستطيع فهم ذلك "القانون" العام "الذي مارسه" الجميع بـ"اتقان" واضح؛ ودن "كلمة" واحدة اللهم إلا كلمة "الهويس" التي كانت أشبه بكلمة "السر" المتفق عليها داخل هذه الجماعة "البشرية"؛ أقول إننا لا نستطيع فهم ذلك "القانون" العام أو "السلوك" العرقي المستقر إلا بوضعه في سياقه "الاجتماعي" العام الذي يعلى من قيمة "الست"

ولنلاحظ أن "درويش الطبال" لم يرغب في مجرد "الالتفات" إلى "الرجل الملثم" خشية أن يعرفه أو يلفت الانتباه إليه؛ وأنه قد رفض رغبة "امرأته" في فتح "الجوال" لمعرفة من به. وقد كان "سلوك" الجميع مشابهاً لذلك؛ وحتى من كان على علم بـ "الأمر" فقد تظاهر بعدم المعرفة حفاظاً على تلك "الأسرة" المنكوبة في "ابنتها"؛ ولسنا بصدد "رفض" هذا "السلوك" أو "قبوله" أو إعطاء حكم "قيمة" عليه؛ بقدر انشغالنا بمعرفة "تقاليد" هذه "الجماعة" البشرية الريفية؛ والحق أن "السبب" الرئيسي في كل ما حدث يمكن أن يرد إلى انخفاض "وعى" هذه "الفتاة" صغيرة السن والتي كانت في أوائل "صباها" وأقرب ما تكون إلى مرحلة "الطفولة"؛ بدليل أنها ظلت تمارس ألعابها مع أبناء "الحارة" دون إدراك لخطورة الحالة التي أصبحت عليها؛ ولم يكتشف أمرها إلا احد أخوتها بمحض المصادفة.

وامتداداً لهذا "البعد الاجتماعي" يصور "الكاتب" في قصة "الأرامل" حالة مجموعة من "الأرامل" في مكان محدد [مصلحة صرف المعاشات] وزمان محدد [نهاية أحد الشهور] وتبدو "نساء" هذه "القصة" على النقيض من "نساء" "القصة" الأولى اللاتي كن يمرحن ويجرين ويطلقن الضحكات على شاطئ النهر؛ أما هؤلاء "الأرامل" فقد ظهرت بملابسهن "السود" مثل "سحابة من الغربان، بخطواتهن الخفيفة السريعة، وقفزاتهن نحو نوافذ الصرف" (ص٥٥).

وعلى النقيض من ذلك "الشاطئ" المطل على "النهر" والواقع تحت "أفق" مفتوح بدت هذه "المصلحة" "بأسوارها المرتفعة والأشجار الطويلة حولها والهدوء الرطب والحرس على البوابة وتلك الحركة المنتظمة المكتومة

وكأنما أصبح لها طابع الأماكن المعزولة ورائحتها الخفية" (صـ٥٧).

وهكذا نستطيع استظهار صورة هذا "المكان" في بعديه "المادي" و"الاجتماعي" من خلال وصفه وصفاً "مادياً" مباشراً على نحو ما يظهر في الاقتباس السابق؛ ومن خلال وصف هؤلاء "الأرامل"؛ حيث يتداخل العنصران تدخلاً يصعب الفصل بينهما؛ كما لاحظ "الراوي" نفسه "فمن السهل استبدال الملابس وإزالة المساحيق، ولكن تلك النظرة في عيونهن هل يمكن؟ بمجرد أن يحتويهن المكان؟" (صـ٥٧).

و "المكان" لا يبدو "محايداً" أو مجرد إطار حاوٍ لـ "الشخصيات" بل أصبح ذا "تأثير واضح عليها فهو الذي يجعل من نظرة هؤلاء "النسوة" باهتة شاردة بمجرد أن يحتويهم.

يبدو ومما سبق أننا مع حركة دائبة داخل "المكان" العام؛ تبدأ هذه الحركة من حدود ذلك "المكان" [على مدار قصتين] ثم تنتقل فجأة إلى عمق "المكان" [داخل إحدى الحارات]؛ ثم تعود إلى "النه" مرة أخرى لنراه بصورة تختلف عن الأولى؛ ثم تدفع بنا إلى أحد "الأماكن" شبه المعزولة [مصلحة حكومية]؛ وهكذا في حركة "بدولية" بين "مكان" معزول و"مكان" داخلي في عمق " القرية"؛ ومع قصة ابن "البلدة" نكون مع "مكان" داخلي يرتاده أهل "القرية" و"القرى" المجاورة؛ فهو "دكان" يقوم "العيسوي" صاحبه ببيع "الغلال" وشرائها وإقراض "الفلاحين" ما يحتاجون من "أموال" على "المحصول" ومن البداية يتصدر هذا "الدكان" بشكله ومحتوياته "المشهد القصصي"؛ فهو "أشبه بزقاق معتمة، تكدست على

رفوفه الطويلة أثواب القماش وأطباق الصيني والأكواب، وفي الركن البعيد أواني النحاس متراصة فوق بعضها وقد علق على الجدار حولها أباريق نحاسية مختلفة الأحجام، وفي الخارج على جانبي باب الدكان امتد صف من المقاطف الكبيرة ممتلئة بالغلال" (صـ٨١).

إننا هنا أمام ما يسمى بـ "الوصف التصنيفي" الذى يكتفي بتحديد محتويات "المكان" بعيداً عن إحساس الشخصية بها وقد يساهم في تحريك الحدث[٦] و"العيسوي" وهو الشخصية المحورية داخل هذه "القصة" يبدو "شخصية" محبوبة من "الجميع" فهو يرفض طلباً لأحد ويفكر دائماً فيما ينقص البلد ويريح الناس؛ وفجأة نكتشف "حقيقة" هذه "الشخصية"؛ هذه "الحقيقة " التي ظلت القصة صامتة عنها إلى قرب "نهايتها" مثلما صمت عنها أهالي "القرية" و"القرى" المجاورة؛ تنكشف هذه "الحقيقة" بكلمة واحدة يلفظ بها أحد شباب "القرية" أمام "العيسوي" وهى كلمة "ربا".

وعندما يطلب منه البعض "الاعتذار" يرد في هدوء "أعتذر لمن؟ له؟ عدو الله" (صـ٨٧).

ويغضب "العيسوي" يوماً بليلة، ثم يزول غضبه؛ ويتحدث الناس قليلاً عما حدث؛ وفي النهاية يعود كل شيء إلى حاله دون أن يهتم أحد بما قاله هذا الشاب؛ لأن أحداً لا يهتم بما يقوله ابن قهوجي.

وأكثر من ذلك فإن "العيسوي" يزداد "ثراء" ويظهر طغيانه حيث

---

[٦] انظر "بناء الرواية العربية السورية" د. سحر روحي الفيصل صـ٣٢٣.

اشترى الحنطور، ولبس المعطف الأسود والكوفية الحرير وحمل العصا اللامعة ذات النتوءات قال إنها جاءته من الحبشة، وبنى بيتاً جميلاً على شاطئ النهر، واشترى شارعاً بما عليه من بيوت قديمة، تبين لدهشة الناس أنه كان وقفاً قديماً وأن المباني التي أقيمت عليه تعتبر من قبيل التعديات.

أشار العيسوي بعصاه إلى المباني قائلاً:

– انظروا.. انها نشوة منظر بلدتنا.

وأخليت المباني وهدمت.(صـ٨٨).

تبدو شخصية "العيسوي" هنا على النقيض تماماً من صورته الأولى مما يدل على أن هذا "الطغيان" كان كامناً في أعماقه منتظراً فقط إمكانيات تحقيقه على أرض "الواقع" ولم تكن تلك الإمكانيات سوى الأموال الطائلة التي أخذها من "دماء" الأهالي و"تواطأ" معه الجميع على مضاعفتها له عن طريق "الربا" بحجة مساعدتهم أو أنهم يجدونه وقت حاجتهم.

تضعنا هذه "القصة" أمام تفسير لهذا التقسيم الاجتماعي الحاد الذي توقفنا عنده في موضع سابق بين أصحاب البيوت الكبيرة وأصحاب البيوت الصغيرة؛ حيث نكتشف أن السبب الرئيسي لهذا التمايز الاجتماعي هو هذه العلاقات "الربوية" أو العلاقات "الاستغلالية" بشكل عام.

على أن أهم ما توحي به هذه "القصة" هو تشبث أهل هذه "القرية" – وهي في ذلك نموذج لغيرها من القرى – بثبات "العلاقات"

القائمة حتى ولو كانت "خاطئة" ما دامت تقضى لهم يومهم واحتياجاتهم الآنية دون حساب لما تؤدى إليه هذه العلاقات في "المستقبل"؛ بل إنهم يقمعون أي "تمرد" على مثل هذه "العلاقات" مثلما أجهض "تمرد" "ابن القهوجي" والذي كان الكاتب يعنيه – بلا شك – عندما سمى قصته بـ"ابن البلدة".

وعلى العكس من شخصية "العيسوي" بدت شخصية ذلك "الحل" البسيط المضياف ذي النظرة العميقة للحياة والذي يتخذ بحماره الذي ينتقل به من "قرية" إلى "قرية" هيئة "الرحالة"؛ والحق أن ذلك "الحلاق" كان واضح التأمل في شئون "الحياة"؛ يقول لامرأته انظر. ليل ونهار. ذلك الدوران الثابت الدقيق. إنها متعة أن يوجد ليل. ومتعة أيضاً أن يوجد نهار "حلم الحلاق" صـ٧٨) وهو " تأمل رغم بساطته الظاهرة – شديد "العمق" لأنه يحقق ذلك "الاعتدال" في الإقبال على "الحياة" واخذها برفق؛ وهو "المنطق" الذي جعله يرفض "إرهاق" ابنه في "العمل" وينصحه دائماً بأن يريح نفسه قليلاً.

ويزداد هذا "التأمل" عمقاً – وهو مما يؤكد البعد "الفلسفي" للمكان وشخصياته – حين يفكر في طبيعة "الإنسان" فيرى أن "الإنسان يولد طيباً. ويعيش ليكون طيباً" (صـ٧٨).

وفي موازاة هذه "الرحلة" المكانية التي يقوم بها هذا "الحلاق" بين "قرية" وأخرى؛ سعياً وراء الرزق وربما أيضاً طرداً "للقلق" وبحثاً عن "الهدوء" و"الصفاء"؛ أقول في موازاة هذه "الرحلة" المكانية، كان يقوم

أيضاً بـ "رحلة" زمانية حيث يعود بذهنه إلى تلك العصور التي شهدت نقاء "الإسلام" و"المسلمين" فيحدث ضيفه الذي صحبه من "الطريق" عن "إخلاص سيدنا أبو بكر"؛ وكيف ترك كل شيء وتبع الرسول عليه الصلاة والسلام. وكيف ضحى بالكثير في سبيل ما آمن به. هذا العصر العظيم. لم لا نتذكره من حين لآخر. نأخذ منه القدوة والمثل. إنني نادراً الآن ما أغضب. وحين أشعر بالغضب أتذكر بأن كل شيء سيفنى ويهلك فيعود الصفاء النفسي (صـ٧٧،٧٦).

وهكذا يتضح البعد الفلسفي للمكان من خلال هذه الشخصية القلقة والباحثة عن "الصفاء" و"الهدوء" و"الخير" والمتأملة في شئون الحياةو"الإنسان".

وليس غريباً أن يجعل "الكاتب" من هذا "الحلاق" بصفاته المشار إليها راوياً "داخلياً" لأحداث هذه "القصة" بوصفه الشخصية الرئيسية فيها مستعملاً "ضمير المتكلم": رأيته] الضيف الذي سوف يصحبه] تحت شجرة جميز خارج البلدة؛ بداية إلى أنه سقط من فوقها. أوقفت الحمار وناديته (صـ٦٩)، على العكس من القصص الأخرى التي قدمت أحداثها وشخصياتها وطبيعة أماكنها من خلال "الراوي" الخارجي بضمير "الغائب"؛ ولا شك أن استعمال ضمير "المتكلم" في حلم الحلاق مناسب لطبيعة تلك "الشخصية" التي أراد الكاتب التأكيد على حضورها وذاتيتها ورؤاها العميقة – رغم بساطتها الظاهرة – للحياة والإنسان.

توقفنا داخل "فضاء القرية" أمام عدة "أمكنة" لكننا لم ندخل إلى

الآن أحد "بيوت" هذا الفضاء لنراه من الداخل وتدخلنا قصة "عودة" أحد هذه "البيوت" وهو "بيت" بعيد عن "القرية" منعزل وسط "الحقول" "يكاد يختفي في العتمة، وحوله سياج الغاب المضفور" (صـ٤٣) وعندما يعود إليه "ريس الكراكة" يراه كما هو لم يتغير "نفس الأشجار والجميز العجوز، والبيوت الأخرى بعيدة تمتد دائماً في الاتجاه الآخر نحو مبنى المحطة. والحجر الضخم على حافة السطح وكأنه يوشك أن يهوى" (صـ٤٧).

ومن الداخل تبدو الأشياء كما هي ثابتة في مواضعها "سحارة العيش السوداء في ركن المندرة، والحجرة الأخرى، نفس الحصيرة والنقوش الملونة بطرفها، وفوقها العباءة الصوفية، والمسند العريض، وإبريق النحاس والطشت بجوار الباب" (صـ٥١).

إننا هنا أمام تدرج في وصف "المكان" حيث يبدأ ذلك الوصف بتحديد موقع البيت [وسط الحقول] ثم رؤية البيت من الخارج ثم دخوله ووصفه من الداخل؛ كما نلاحظ احتفاء واضحاً بذلك البيت وأشيائه ودرجة عالية من "الحميمية" مما يضفي على "الوصف" سمة "الوصف التعبيري"[٧] الذي ينقل وقع الموصوف على "الشخصية" والحق أن "الشخصية" هنا تتكتم مشاعرها لكننا نحس بتلك المشاعر لافحة تكاد تعانق "المكان" بمجرد وصفه.

إن "المكان" هنا ذو حضور شديد وهيمنة واضحة حتى أننا لا نكاد

---

[٧] السابق صـ٣٢٤.

نشعر – أمام هذه الهيمنة "المكانية" – بمرور الزمن فبعد "استرجاع السرد خمس" سنوات كاملة يعود مرة أخرى فجأة إلى لحظة "العودة": "دار حول البيت منصتاً لصوت في الداخل..." بعد أن كان المقطع السابق مباشرة يصف حركته داخل هذا البيت: "نهض من تحت الغطاء، ولبس جلبابه وخرج إلى الحوش ..." (صـ٥٠). هكذا دون فاصل بين المقطعين وكأننا ندور داخل "المكان" وخارجه دون اعتبار لـ "الزمن"؛ وكأن "الراوي" لم يبرحه بعد.

وإذا كان "المكان" قد بدا "ثابتاً" وذا "حضور" بارز في مقابل "الزمن" الذي بدا مثل "لحظة" واحدة ومعدوم "التأثير على "المكان"؛ فإنه أي الزمن– قد بدا واضح "التأثير" على "الشخصيات"؛ فها هي "صاحبة البيت" قد بدت "الشعيرات البيضاء الخفيفة فوق أذنيها، وسواد عينيها الذي ازداد عمقاً" (صـ٥٢).

يظهر "المكان" بتنويعاته المختلفة التي رأيناها سابقاً [شاطئ النهر، الحارة، البيت، ...] مزدحماً بـ "الشخصيات"، فباستثناء قصة "البنت تغتسل" والتي تحوى إلى جانب هذه "البنت" "شخصية" أخرى واحدة في لقطة سريعة لا تتجاوز ستة أسطر؛ نجد بقية "القصص" حاوية للعديد من "الشخصيات"؛ ففي "منحنى النهر" نجد مجموعة النساء، ومجموعة الشباب، ومجموعة الأهالي، ومجموعة الصيادين؛ وفي "للموت وقت" نجد مجموعة الأولاد؛ وأسرة "الدغيدي"؛ و"خليل" البقال وامرأته؛ وفي "الجوال العائم" نجد "درويش الطبال" وامرأته؛ و"الرجل" الملثم؛ والمصلين؛ ومجموعة "النساء"؛ و"العمدة" وبعض أهالي "القرية ".. إلخ.

ولا شك أن ازدحام "القصص" بـ "الشخصيات" على هذا النحو وغلبة التقديم دون تحديد الاسم أو الملامح يقترب من سمات التقديم "الملحمي"؛ فحتى "البنت" في "البنت تغتسل" لم نعرف لها اسماً أو ملامح تميزها عن غيرها رغم تسليط "الضوء" عليها ورؤيتها عن قرب؛ إنها فتاة من القرية شديدة الشبه بآلاف الفتيات غيرها. وبهذا "يصبح التمايز بين هذه الشخصية أو تلك ... قريباً من "الفردانية" (المرتبطة بالمجتمعات البدائية) التي تختلف عن "الفردية" (المرتبطة بالمدينة في المجتمعات الحديثة)[٨] ولهذا فإن المشكلات التي تقع داخل "أسرة" محددة سرعان ما تأخذ طابع "المشكلات" العامة؛ على نحو ما حدث مع بنت الدغيدي؛ وتمرد "ابن القهوجي" على "العيسوي" على سبيل المثال.

وبصفة عامة فإن إيقاع "الأحداث" في "قصص" تلك "المجموعة" تتسم بـ "البطء" و"الرتابة" وحركة "الدوران الثابت" على حد تعبير "الحلاق" في إحدى القصص؛ ولا تنشط "الشخصيات" إلا أيام وقوع "حدث" غير عادى؛ أو "ترقب" وقوعه؛ هذا ما لاحظه "خليل" البقال على امرأته وهما يترقبان قتل "بنت الدغيدي" فمنذ أن حكى لها ما رآه وهي تتبعه كظله. لقد تألقت [امرأة خليل] خلال اليومين الماضيين وأصبحت كثيرة الحركة تلتفت لأي صوت يصدر منه" (صـ١٤).

وعلى مستوى "المكان" فقد اتسع حتى شكل ما يسمى بـ "الفضاء المكاني" من خلال علاقاته المتعددة من "العناصر" القصصية الأخرى؛ كما

---

[٨] "شجو الطائر شدو السرب (قراءة في أعمال يحي الظاهر عبد الله) " حسين حمودة صـ٥١ كتاب الثقافة الجديدة (٣٧) سبتمبر ١٩٩٦.

تنوعت أبعاده ما بين "البعد المادي الحسى"، و"البعد الاجتماعي"؛ و"البعد الفلسفي"؛ و"البعد الطبيعي"، مع غلبة واضحة للبعد الأخير [الطبيعي] حيث نلاحظ تواتر عناصر "الطبيعة" داخل معظم "القصص" [أشجار الكافور، أشجار الجميز، النباتات المختلفة بأوراقها الزاهية] حتى يمكن القول إننا بالفعل في حضن "الطبيعة" الحانية على "الشخصيات في مقابل قسوة الحارات والبيوت وقسوة "العلاقات الاجتماعية" وقد بدت هيمنة "المكان" واضحة حتى إنه من الممكن القول أن "الشخصيات" كانت تفكر وتنجز أعمالها وتقيس الزمن من خلال "المكان" وخاصة بعده "الفيزيائي" [حركة القمر، بزوغ الشمس على سبيل المثال] ففي "منحنى النهر" نجد مثل هذا التعبير: "وحين يكون القمر مضيئاً، كانوا يلمحون الأذرع العارية – ويتخيلونها دائماً بيضاء ممتلئة – تلوح من حين لآخر" (صـ٨)؛ فنحن هنا أمام تحديد لـ "الوقت" من خلال حركة "القمر" وعندما يريد "الحلاق" – مثلاً – أن يحدد متى يدخل "القرية" بقول "كان علينا أن نعبر حقلين من الذرة قبل دخولنا البلدة" (صـ٧٠) فهو لم يقل كان علينا أن نسير "نصف ساعة" مثلاً؛ بل أن يعبر "حقلين من الذرة" أي أنه يفكر ويحسب حركته وما ينبغي أن يفعله من خلال "المكان".

وحتى عندما يعمد إلى التحديد الزمنى المباشر؛ يكون هذا التحديد مختلطاً بـ "المكان" فيقول مثلاً "وقت الغروب"، "غبشة الفجر" وهو تحديد عمومي يتسم بالتقريب وهو ما يتناسب مع "إيقاع" الحياة البطيء والرتيب داخل هذا "الفضاء المكاني".

وقد بدت – بشكل واضح – استفادة "الكاتب" من فنين أساسيين هما: "الفن التشكيلي" الذي استعار منه ذلك الاهتمام الواضح بتحديد "إطار المكان" و"مظهره" الخارجي و"محتوياته" الداخلية وهيئة "الشخصيات" التي يحويها؛ وتحديد "الألوان" و"الظلال" و"الأضواء" فيما يشبه رسم "لوحة" كلية للمكان وشخصياته بكافة تفاصيلهما.

والفن الثاني هو الفن "السينمائي" الذي استعار منه تقنية "اللقطة" الكلية عن "بعد"؛ و"اللقطة" عن "قرب" التي تركز على "شخصية" محددة في "موضع" محدد؛ وتقنية "الفلاش باك" لمعرفة أحداث ماضية وما يلازمها من انتقالات "زمنية" سريعة ومتلاحقة وتقنية "المونتاج" الذي يقوم على تجاور "أحداث" تنتمي لأزمنة مختلفة ومتباعدة.

بناء "فضاء المدينة"

إذا كانت "القصة القصيرة" تشبه "الشعر" في أنهما "ابنا" "اللحظات الآنية التي تومض كالبرق، فتقتصها الصورة الشعرية [والقصصية المكثفة] لتديم حضورها وتبسطها أمام العين كي تتأملها؛ فتأسرها القصيدة [وكذلك القصة القصيرة] كأنها تأسر بوارق الحدس ولمعة الكشف، في العمق الرامي لحضور آني ما بين المبدع و"المتلقي"[(١)].

أقول إذا كانت "القصة القصيرة" تشبه "الشعر" في كل ذلك فإنها تظل على صلتها الوثيقة بفن "الرواية" بوصفهما فنين "سرديين" في الأساس؛ وبوصفهما – في صورتيهما الحديثتين – وليدتي العصر "الحديث" مما يجعلهما فني "المدينة العربية الحديثة التي تدخل عالم التصنيع، والتي تبدأ علاقاتهما البشرية وعناصرها المكانية في التعقد، والتي تغدو ساحة يتولد فيها التغير تتحرك آلياته داخل شبكة متصالبة من أدوات الإنتاج وعلاقاته وقواه"[(٢)].

ترتبط "القصة القصيرة" إذن ارتباطاً وثيقاً بـ "المدينة" الحديثة من حيث "تقارب" نشأتيهما؛ وما تركته "المدينة" من تأثيرات واضحة على بناء "القصة القصيرة" وتيماتها "الموضوعية".

---

(١) "ومن الرواية" د. جابر عصفور صـ٤٢ مكتبة الأسرة ١٩٩٩م.

(٢) السابق صـ٤٣.

والحق ن المدينة ظلت متسربة داخل عالم "القصة القصيرة" حتى وهي تصور "فضاء القرية"؛ وإذا أردنا مثالاً قريباً لذلك يمكن أن نذكر "ريس الكراكة" في "منحنى النهر" [قصة عودة] وهو شخصية تنتمي إلى "المدينة" التي كانت قوة "الجذب" الرئيسية التي اختطفته من صاحبة "البيت" شأن من سبقوه من رجال "المدينة"، ولا يخلو من دلالة أن صاحبة "البيت" هذه لم تعشق غير هؤلاء "الرجال" الذين كانوا يأتون واحداً بعد الآخر من "المدينة" للعمل على "الكراكة".

وهكذا تظل "المدينة" متسربة دائماً حتى مع أكثر القصص تصويراً لفضاء "القرية"؛ لكننا مع "بحيرة المساء" لإبراهيم أصلان نجد انفسنا أمام "قصص" تنتمى صراحة ومباشرة لعالم "المدينة" ومن الملاحظات الأولى التي يمكن أن يوحى بها ذلك "العنوان" المميز الذى اتخذته المجموعة عنواناً لها هو أنه يمزج بين "المكان"[بحيرة] و"الزمان" [المساء]؛ أو على الأقل يجاور بينهما ويضيف "المكان" إلى "الزمان" وإذا كنا قد لاحظنا ثبات "المكان" في "فضاء القرية" الذى قدمته المجموعة السابقة؛ فإننا نلاحظ هنا – بوضوح – تغير "المكان" وتبديله واختلاف ملامحه بين فترة وأخرى؛ وقد بدا كل هذا "التغير" و"الاختلاف" على ميدان "الكيت كات"[ميدان "إبراهيم أصلان" الأثير] الذى اختفت معالمه القديمة ولم يبق منه غير "بوابة عالية" واستبدلت بمكان بائع "القلل وقصارى الزرع" "محطة بنزين" لم تكن موجودة؛ أو استبدال مجموعة من "المباني" بقطعة أرض مزروعة كان منظرها رائعاً على نحو ما يظهر من هذا الحوار:

والتفت إليه. ورأيته يتطلع إلى الخلاء عبر الشرفة قلت:

- متى ستبنى هذه الأرض؟

قال:

- أي أرض؟

قالت هي:

- أنا لا أطيق التفكير في هذا الموضوع

قلت:

- فعلاً

- عندما كانت مزروعة كان المنظر من هنا رائعاً

- على أي حال مازال هناك وقت طويل قبل أن..

قال هو:

- في الحقيقة المسألة..

قالت:

- المباني ستمنع عنا الهواء(٣).

ويترتب على هذا "التغير" الجذري لطبيعة "المكان"؛ تكدس "المباني" وتلاصقها؛ حيث نجد – على سبيل المثال – "مقهى" صغيراً يقع في فجوة

---

(٣) "بحيرة المساء" إبراهيم أصلان ص ٦٢ مختارات فصول (٩٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٤) م

بين بيوت متراصة؛ وعلى الرغم من هذا "التكدس" البادي في "المباني" – وفي المقابل – نجد افتقاد معظم "شخصيات" هذه المجموعة لوجود "بيت"؛ يقول أحد "الشخصيات" لصديقه:

"ابحث عن شقة قبل أن تبحث عن زوجة

– لا تعقد الدنيا وحياتك. إذا لم نجد شقة فسنعيش في دكان

قال الشاب النجيل الأسمر

– لا تنسى أن تحجز لي رفاً، ربما تزوجت انا الآخر" (ص٢٨)

وهو ما يصنع درجة من "المفارقة" بين "تكدس" كل هذه "المباني" وعجز معظم "الشخصيات" في العثور على "بيت"؛ وظل أقصى ما يحصلون عليه لا يزيد عن "حجرة" فوق "سطح بيت"؛ يقول "راوي" قصة "في جوار رجل ضرير": "بالإضافة إلى حجرتي كانت هناك حجرة مغلقة، وأخرى للاغتسال وفيما عدا ذلك فقد كان السطح خالياً" (ص ٨٦).

والحق أن "البعد الواقعي" المادي كان هو الغالب في تقديم "المكان" بصورة عامة؛ سواء أكان "مكاناً" خارجياً أم داخلياً كما يظهر في قصة "الملهى القديم" [مكان خارجي]: " كان الميدان خالياً، تحده من كل جانب أعمدة رفيعة عالية ذات لون فضي تتدلى من نهايتها المنحنية مصابيح صغيرة ينداح منها ضوء أزرق فاتح فوق أسفلت الشوارع المتقاطعة. في منتصف الميدان كان ثمة محطة مستديرة عليها كشك خشبي مفتوح. داخل الميدان وخارجه انتصب عدد كبير من الأعمدة الخرسانية الضخمة، وبدت أسلاك "التروللى باس" التي تتشابك فيها ملمعة هي الأخرى" (ص٥).

نحن إذن إمام "مكان" مدني بملامحه المعروفة: الميدان؛ أعمدة "المصابيح"؛ الشوارع المسفلتة المتقاطعة؛ الأعمدة الخرسانية؛ "أسلاك التوللى باس".

وجدير بالذكر أن هذا "الميدان" كان خالياً لأن أحداث "القصة" تقع في النصف الأخير من الليل". وواضح مدى غلبة الطابع "المادي" على "المكان" حيث لم نظفر بمظهر طبيعي واحد.

وكما يظهر[المكان الداخلي] من وصف "إحدى الحجرات": " كان الفراش صغيراً ومريحاً إلى حد ما، كما كانت هناك منضدة ومقعد ومرآة" (صـ٨٦).

وواضح من المثالين اقتضاب "الوصف" وسرعته؛ وأنه في الأساس "وصف تصنيفي" يكتفي – كما ذكرت سابقاً – بتحديد ملامح "المكان" ومحتوياته، ولكننا قد نلمح ما يسمى بالوصف "التعبيري" الذى ينقل وقع "الموصوف" في "الشخصية" على نحو ما يظهر من هذا "الضيق" البادي على قول "الراوي" في قصة "بحيرة المساء" "وبالرغم من أن "مايو" كان لا يزال في أوله فإن الجو كان حاراً، لدرجة أن الكافورة التي انتصبت أمامنا على الطوار لم تصدر عنها طوال الوقت أي نأمة. لم يكن هناك أثر للهواء في ذلك الوقت المتأخر من الليل. وبدا سطح النهر ساكناً وفي لون الرصاص المصهور " (صـ٢٣) فرغم تكتم "الراوي" لمشاعره فإننا نلاحظ مدى حدة "الضيق" الذي يضمره إزاء ما يحيط به؛ فحتى هذه "الكافورة" التي كان من المتوقع أن تشعره ببعض "الراحة" وأن تغريه بمزيد من

"الوصف" نجده يتعامل معها بدون اكتراث وربما كان قول "الكافورة التي انتصبت أمامنا" موحياً بثقلها على نفسه.

والحق أن إبراهيم أصلان "يجيد هذا الأسلوب" الذى يبدو "محايداً" في تقديم المكان و"الشخصيات" و"المواقف"؛ في حين يستبطن هذا "التقديم" موقفاً نفسياً محدداً يمكن استشعاره من مجرد "الوصف"؛ فلا شك أن وصف "النافذة" بأنها "ذات قضبان حديدية" لا يخلو من "دلالة" خاصة إذا قاله "شخص" واقع تحت وطأة "القهر" [سيأتي توضيح هذا "القهر" في موضع لاحق] في مثل هذا "الوصف": "في الليل، كنت مستلقياً على فراشي الصغير، أعيد قراءة الرسالة الأخيرة التي وصلتني من أمي، وكان الضوء يأتيني من الخارج عبر نافذتي الكبيرة ذات القضبان الحديدية، ويرسم أشكالاً واضحة على سروال بيجامتي ويبدد قليلاً من ظلمة الأركان البعيدة، وعندما بدأت نقاط المياه تتساقط بطيئة من الصنبور في الحوض نصف الممتلئ، سمعت وقع الأقدام الخفيفة (ص٩٥)؛ فبجانب "النافذة ذات القضبان الحديدية" والتي تتشابه مع "نافذة" "السجون"؛ نجد "ظلمة الأركان البعيدة"؛ وذلك "الصمت" المطبق الذى يمكن "الراوي" "المتكلم" في هذه "القصة" من سماع صوت تساقط "نقاط المياه داخل الحوض". إن كل ما سبق ليس سوى "وصف تعبيري" يوحى بمشاعر "الراوي" دون تصريح مباشر بها؛ وهو لهذا يعد ممهداً لما سوف يقع من "أحداث".

واللافت حقاً أن "الكاتب" قد يوحي بالعديد من المشاعر [اللامبالاة، الانفصال، القطيعة] دون "وصف" بل بمجرد استخدام

"تركيب لغوى" محدد وتكراره "عدة مرات؛ ولنتأمل ما تحته خط في هذا الاقتباس": "في هذا الطرف الآخر من المدينة رأيت البيت الذي اعتدت في الفترة الأخيرة أن أعيش داخله وقلت له على الفور:

اسمع، سأمر على هذا البيت وأعود

....

أردت أن امر على هذا البيت

....

سأذهب معك الآن، ولن أمر على هذا البيت"(صـ٥٤، ٥٥).

فلا شك أن طبيعة "المفردة" وطبيعة "التركيب" اللغوي المستخدم موحيتان تماماً بذلك "الانفصال" الذي يستشعر "الراوي" إزاء هذا "البيت"، وكما أن مفردة "اعتدت" التي تجعل من الحياة داخل هذا "البيت" مجرد "عادة" مما يؤكد نفس الدلالة.

وعلى النقيض من هذه "الأماكن" الشائه والمقبضة بدا "المشرب" وهو أحد معالم المدينة – "مكاناً" هادئاً وظليلاً في فترة ما بعد الظهيرة تلك. وبدا خالياً إلا من رجل بدين جلس على مقربة من [شخصية القصة] يتصفح جريدته باهتمام وامرأة وحيدة انزوت في أحد الأركان البعيدة" (صـ٦٥).

وقد كان هدوء هذا "المكان" راجعاً لـ "انفصاله" عما حوله إذ كانت "نوافذه" من "الزجاج"؛ ولا شك أن وجود هذا "المكان" وغيره بل ومظاهر

"المدينة" بصورة عامة؛ يجعل منها "مكاناً" مرغوباً فيه لدى بعض الشخصيات خاصة إذا ما قورنت ببعض "المدن" التي تقترب من طابع "القرى"؛ ولنتأمل هذا "الحوار":

" – يا ترى قليوب أفضل أم القاهرة؟

القاهرة طبعاً. أنا عندي فترة الإجازة التي تقضيها بقليوب:

هي أسوأ فترة في السنة كلها.

تحبين القاهرة لهذه الدرجة؟

ومن لا يحبها؟

أعرف بعض الناس يتمنون مغادرتها.

القاهرة ممتازة. زحام ومحلات وناس شيك. لا تعرف أحداً ولا أحد يعرفك. يكفي أن وقتك يضيع فبها دون أن تشعر

وفيها سيد.

والكلية أيضاً. وتقول لي قليوب؟ ما الذي يمكنني أن أفعله في قليوب؟

تعرفين الناس وكلهم يعرفونك، وأي شيء يحدث يصبح عندك علم به، ولا يضيع وقتك دون أن تشعري

ولكنها غير مسلية في الحقيقة " (ص٧٨)

يطرح "الحوار" السابق "مقارنة" دقيقة بين "القاهرة" [المدينة]

و"قليوب" [التي يغلب عليها طابع القرية]: واللافت أن ما يرفضه "الراوي" في "القاهرة" [الزحام؛ افتقاد العلاقات الإنسانية] هو سبب إعجاب تلك "الفتاة" بها؛ والأمر نفسه بالنسبة لـ "قليوب" فان ما يحبه "الراوي" فيها يجعلها – بالنسبة للفتاة – "مملة" و"غير مسلية"؛ فالوصف في الحالتين "وصف تعبيري "يعكس ميول" الواصف " ورغباته أكثر مما يعكس حقيقة "الموصوف".

وامتداداً لهذا الموقف "الضدى" من "المدينة" أو "النافر" منها على الأقل؛ نجد "الراوي" – في قصة "اللعب الصغيرة" (صـ٨١) – يسعى إلى تقديم صورة رمزية لـ "مدينة" ترتكب فيها "الخطايا" ولا يربطه بها – بعد أن ارتحل إليها – إلا تلك "الفتاة" التي كانت لا تزال تمتلك وجه "طفلة" وتحتفظ في "درجها" بأشيائها الصغيرة: الكرة، والعروسة الصغيرة؛ والحذاء الرقيق الأبيض، وخصلة الشعر الأسود، وبقية اللعب الأخرى، وتنتهى القصة بعجز "الراوي" وصديقه عن انقاذ تلك "الفتاه" من خطايا "المدينة"؛ وكأننا أمام تمثيل "رمزي" لهزيمة عالم "البراءة" و"النقاء" الذي تمثله هذه "الفتاة" لكن هذه "المدينة" بصفاتها "السلبية" التي أشار إليها "الكاتب" لا تخلو من جوانب "إيجابية" منها ذلك الجانب "المعرفي" الذى أوحى به الكاتب عن طريق تلك الإشارات المتعددة إلى "الكتب" حتى تكاد تشكل معلماً متكرراً داخل العديد من "الأمكنة" ولتنظر هذه "الاقتباسات":

- "وضع البائع كتاباً قديماً على قاعدة فتحة الكشك المربعة وعدل من وضع نظارته" (صـ٥)

- "— أنا عندي كتاب "كتاب قديم جداً" (صـ٧)

- "وأزاح الكتاب الذي كان قد أحضره معه (وهو رواية غريبة الاسم) مخلياً المنضدة "للجرسون" (صـ٣٧)

- "قلت وأنا أنظر إلى يديه الفارغتين

- سيحضر الكتاب. نسيه بالمقهى" (صـ٤٥)

- " كانت الشرفة متسعة وفي جانب منها دولاب ظهر من خلف زجاجه الذي علاه الغبار عدد كبير من الكتب" (صـ٥٦).

- "تناول كتاباً وجلس على الكنبة الموجودة تحت النافذة" (صـ٧٣).

ويتوازى مع هذا "الوعي" الذي ترمز إليه تلك الإشارات العديدة إلى "الكتاب؛ ويتضاد معه في آن واحد ذلك "القمع" الذي ترمز إليه تلك الإشارات العديدة أيضاً إلى رجل "الشر"؛ وهو مما يؤكد "البعد السياسي" لـ"المدينة" الذي يؤدى وعيها "السياسي" الحاد إلى وجود هذه المظاهر "القمعية".

نحن إذن أمام ثلاثة أبعاد "مكانية" تتفاوت فيما بينها في درجة "الحضور"؛ يأتي في مقدمتها "البعد الواقعي" ثم "البعد السياسي" ثم "البعد الرمزي"؛ لكن "فضاء المدينة" لا يقوم على هذه "الأبعاد" فحسب بل من

خلال علاقات هذا "المكان" بغيره من العناصر "الفنية"؛ ومن هذه العناصر عنصر "الزمن" الذي يتوازى في حضوره مع "المكان" كما يبدو من "العنوان" على نحو ما أشرت سابقاً.

إن الحضور "الزمني" البارز والذي يجنح إلى التحديد الدقيق؛ يختلف عن هذا التناول "التقريبي" له الذي لا حظناه على المجموعة السابقة التي صورت "فضاء القرية".

إن هذا "التحديد" الدقيق لعنصر "الزمن" هو أبرز سمات الحياة "المدينة"؛ وبناء على هذا لا تخلو "قصة" تقريباً من التحديد "الزمني" منذ السطر الأول فيها؛ ففي "الملهى القديم" نجد هذه البداية: "في النصف الأخير من الليل، وقف رجل ضئيل الحجم يرتدى معطفاً أسود على حافة الشاطئ؛ وألقى بنظرة شاملة على ميدان "الكيت كات.." (ص٥) فتحديد "الزمن" هنا مقدم على تحديد "الحدث" ووصف "الشخصية" و"المكان"؛ فالفضاء هنا مبنى على مجموعة من "العناصر" مرتبة على هذه الصورة:

في النصف الأخير من الليل [زمن]، وقف [حدث] رجل ضئيل الحجم يرتدى معطفاً أسود على حافة الشاطئ [شخصية]، وألقى بنظرة شاملة [حدث]، على ميدان "الكيت الكات" [مكان].

أي إننا إزاء بناء "فضائي" مركب من: زمن + حدث + شخصية + حدث + مكان، ولا يعنى هذا انفصالاً ما بين تلك "العناصر" إذ لا شك أن دخولها في "بناء" قصصي فني يجعل من الصعب "الفصل" بينها اللهم إلا بغرض الدراسة.

وفي "بحيرة المساء" يتكرر هذا التحديد "الزمنى" بنصه في "النصف الأخير" من الليل، كان الجرسون قد وضع بضعة مقاعد على شاطئ النيل (صـ٢٣).

ولا يختلف البناء "الفضائي" هنا عن "البناء" السابق حيث نجد نفس الترتيب تقريباً: في النصف الأخير من الليل [زمن]، كان الجرسون [شخصية] قد وضع بضعة مقاعد [حدث] على شاطئ النيل [مكان].

ومن "الليل" ينتقل "الكاتب" إلى تحديد وقت "النهار" بعد انتصافه في بداية "البحث عن عنوان": "بعد منتصف النهار بقليل" كان هناك رجل نحيل يسير في خطوات مستقيمة على طوار الشارع الطويل الذي يقسم المدينة إلى قسمين" (صـ١٣).

حيث نجد نفس "الدوام" البنائي: بعد منتصف النهار بقليل [زمن]، كان هناك رجل نحيل [شخصية] يسير في خطوات مستقيمة [حدث] على طوار الشارع الطويل الذي يقسم المدينة إلى قسمين [مكان].

وهو نفس التركيب السابق: زمن، شخصية، حدث، مكان.

وكأننا إزاء نمط " كتابي" محدد ومتكرر يبدأ بـ "الزمن" وينتهي بـ "المكان" مروراً بـ "الشخصية" و"الحدث".

وبجانب هذا التحديد "الليلي" و"النهاري" نجد تحديداً على مستوى فصول العام [الصيف، الشتاء] وهو تحديد يظهر أثره واضحاً على "المكان" ففي فصول "الصيف" على سبيل المثال "فإن الجو كان حاراً ... ولم يكن هناك أثر للهواء في ذلك الوقت المتأخر من الليل" (صـ٢٣) وبتداخل "الزمن"

مع "المكان" على هذا النحو يتضح البعد "الفيزيائي" للمكان؛ والأمر نفسه نجده مع تحديد فصل الشتاء والذى نعرفه من خلال آثاره في طريقنا إلى المقهى كان المطر قد كف، ولكن رائحته كانت لا تزال باقية في الهواء الذى ازدادت رطوبته وعندما انحرفنا إلى الطريق الجانبي جلسنا على المقاعد الموضوعة بجوار مدخل المقهى على "الطوار المبتل" (صـ٣٥).

فإذا انتقلنا إلى "الشخصيات" فسوف نجد نماذج تعانى من "الاغتراب" و"الوحدة" و"الاكتئاب" و"القهر" و"الهامشية" داخل عالم "المدينة" وبأثر منه؛ وهو أمر يذكرنا بذلك الوصف الذي أطلقه "اليوت" على "المدينة" بأنها "وحش ضرير أو هوة للموت تبتلع من فيها وتحيل الفرد إلى قزم"[٤].

والحقيقة أننا لا نجد مثل هذا الموقف "العدائي" الحاد من المدينة "عند إبراهيم أصلان" أو غيره من "الكتاب" العرب على نحو ما نستنتج من موقف "اليوت" السابق أو موقف غيره من "الكتاب" الغربيين الذين أخذوا "ينظرون إلى المدينة التي يعيشون بين ظهرانيها عن بُعد، وكأنهم لا ينتمون إليها. كانوا يتعاملون معها بعيداً عن أصولهم الطبقية وانتماءاتهم وواجباتهم الاجتماعية، وكأنه لم يكن لهم أي دور حضاري فيها. لقد أصبح الفنان على الرغم من انغماسه في المدينة كالمفكر غير الملتزم بقضايا مجتمعه"[٥].

---

[٤] انظر مقدمة " مدينة بلا قلب" لأحمد عبد المعطى حجازي. بقلم رجاء النقاش صـ٢٣.

[٥] "الحداثة" ما لكم براد برى، وجيمس ماكالو ت مؤيد حسن فوزي صـ١٠١ دار المأمون بغداد ١٩٨٧.

إننا – حقاً – لا نجد مثل هذا "الموقف" من "المدينة" عند الكتاب "العرب" رغم انتقاداتهم الحادة لعالم "المدينة" وتصوير ما بها من نماذج "بشرية" مغتربة ومقهورة ومهمشة؛ بل ربما كانت هذه الانتقادات الحادة عاكسة "لرغبة" كامنة وحقيقية في "التواصل" المفتقد.

والحق أننا نجد العديد من "النماذج" الشخصية الممثلة لهذا "الاغتراب" ومن ذلك تكرار "نموذج" "الرجل الوحيد ضئيل الحجم" الذي يقف وحده في "ميدان خالٍ" أو يسير وحده على "طوار الشارع"؛ و"نموذج" "الشخصية" التي لا تعرف "هدفاً" أو "مأوى" محدداً؛ على نحو ما يظهر من هذا "الاقتباس": "وقد حاولت الانصراف أكثر من مرة ولكنه راح يلح عليّ في ضيق أن أظل باقياً معه. ولم يمر وقت طويل حتى وجدتني أفضل ذلك. أفضله لأنني لم أكن قد اكتشفت بعد مكاناً محدداً يمكنني أن أنصرف إليه" (صـ٥٤).

ويتوازى مع هذه "الشخصية" التي لم تكتشف بعد "مكاناً" محدداً تذهب إليه؛ شخصية "المرأة" التي جعلت من "شاطئ النهر" "مأوى" لها "حيث تضع بعض الأقفاص وتنام تحتها بجوار الماء. فوق الزبالة. هناك على الشاطئ" (صـ٧).

لقد أصبح الابتعاد عن "الآخرين" والعزوف عن الاختلاط بهم سمة شبه عامة في سلوكيات معظم الشخصيات فبطل قصة "في جوار رجل ضرير" يمتدح "الحجرة" التي استأجرها على "السطح" لمجرد أنه [هذا السطح] "خالٍ من السكان" (صـ٨٧).

ولا شك أن ذلك يعد ضرباً من "الفردية" التي تسم "المدينة" والتي يترتب عليها كما يؤكد ستانلى دايمند نوع من انفصال الفرد عن الآخرين ونوع من "الطبيعة الانفصالية"[٦].

كما نجد نموذج "الشخصية المكتئبة" الذي ظل حوالي اسبوع وهو يجلس صامتاً وقد كف عن كل شيء (صـ٦٧)؛ وإذا كان "الاكتئاب" مرضاً نفسياً فقد ألحت بعض القصص إلى وجود "شخصيات" تعاني من "المرض" العضوي منها هذه "المرأة" التي اتخذت من "الشاطئ" "مأوى" لها؛ ومنها بطل قصة "الرغبة في البكاء" الذي فقد تفاؤله بالعلاج؛ وبطل قصة "الجرح" المصاب "بالشلل".

وعلى العكس من المجموعة السابقة التي لاحظنا عليها تقديمها للمجموعات البشرية؛ نجد هنا قلة "الشخصيات" داخل "القصة" [ثلاث شخصيات] وإذا ما احتوت قصة [وهو ما يحدث نادراً] على أكثر من ذلك نجدها متفرقة ومنفصلة تأثراً بطبيعة "المكان" الذى يحتويهم [مشرب، مقهى.. إلخ].

ولا شك أن هذه "الوحدة" و"الاكتئاب" و"المعاناة" النفسية والعضوية و"العزلة" المضروبة على الجميع، لا شك أن كل هذا قد يدفع البعض إلى "الانتحار"؛ والغريب أن يساق هذا "الحدث" عرضاً وسط "الحديث" دون أن يستوقف أحداً كما لو كان حدثاً "طبيعياً":

---

[٦] انظر "شجد الطائر. شدو السرب ... " السيد حمودة صـ٥١ مرجع سابق.

"قالت:

- تعرف سميرة؟

- سميرة؟

- آه. سميرة. أعرفها طبعاً

قال هو:

- من سميرة؟

قلت:

- ابنة بائع الموبيليا الذي شنق نفسه

قالت هي

- كانت زميلتي في المدرسة

لاحظت أن قميص البيت الذي ترتديه ليس نظيفاً إلى حدٍ ما (صـ٥٨) وهكذا يستمر "الحديث" دون "توقف" أمام خبر ذلك "الانتحار شنقاً" وكأنه أقل شأناً من "اتساخ قميص صاحبة البيت الذي استوقف "الراوي".

أشرت – سابقاً – إلى تأثير بعض "الأماكن" على طبيعة علاقات "الشخصيات" التي ترتادها [المشرب، الملهى..] مما يعد تداخلاً أولياً بين عنصر "المكان" وعنصر "الشخصية"؛ غير أن هذا "التداخل" يظهر بجلاء واضح في بعض المقاطع "الوصفية" التي تعمد إلى تقديم "الشخصية"

و"مكان" وجودها، ولننظر هذا المقطع "الوصفي": "ولم يكن الرجل على مقعده، بل كان واقفاً هناك على الشاطئ في أعلى البحر المنحدر، وكأنه جزء من الركود الرمادي الذي ذابت فيه المنطقة " (صـ٣٤).

وواضح مدى "التداخل" بين "الرجل" و"المكان" وهو أمر ذكره "الكاتب" صراحة من خلال "التشبيه" الذي جعل "الرجل" أشبه ما يكون بجزء من "الركود الرمادي" الذي يحيط به.

إن هذا "التداخل" الواضح بين "الإنسان" و"المكان" يضعنا أمام إحدى سمات "الأدب الحديث" وهى سمة نقيضة لما شاع كثيراً داخل "الأدب الرومانسي"؛ فإذا كان "الأدب الرومانسي" قد شاع فيه ما يسمى بظاهرة "تشخيص الطبيعة" بمعنى إضفاء "صفات" إنسانية على الطبيعة فإن هذا "الأدب الحديث" قد سعى – بالمقابل – إلى تصوير "تشيؤ" "الإنسان" بمعنى معاملته كما لو كان "شيئاً" مادياً على نحو ما ظهر في المقطع "الوصفي" السابق؛ وكما ظهر بصورة أكثر جلاء في قصة "العازف" (صـ٩٥) الذى كانت مهمته المطلوبة منه أن يجلس مع "فرقة" العزف ويأتي بكافة "الحركات" التي يؤديها "العازف" دون أن يصدر صوتاً!! إنه مجرد صورة لإكمال مظهر عام لا أكثر؛ والغريب أن هذا "العازف"!! ظل يتدرب على هذا "الوضع" الشاذ المطلوب منه ويسعى إلى إتقانه؛ فهل يعد ذلك تعبيراً رمزياً "إليجورياً" دالاً على حركة "الإنسان" فاقدة "المعنى" داخل "المدينة"؟ هذا ما يمكن أن نثق فيه؛ خاصة أن معظم "شخصيات" المجموعة واقعة في أمر ذلك "الدوران" الدائم دون أن تصل إلى "هدف" أو تؤدى "غاية".

ولا شك أن ما سبق قد انعكس بدوره على "البناء" الفني وخاصة "الحوار" الذي كان ملمحاً فنياً أساسياً؛ وقد توازى هذا "الحوار" مع الحالات النفسية "للشخصيات"؛ فأحياناً يكون هذا "الحوار" مقتضباً آلياً تعبيراً عن افتقاد "التواصل" الحميم بين المتحاورين:

"– أنت متضايق

شعرت بالضيق وأنا أقول

– لا، أبداً

قال:

– ليست عادتك

– لا أشعر بالضيق

– لماذا لا تتكلم إذن؟

– أرأيت؟ أنت فعلاً متضايق

– أنت أدرى

– تلعب طاولة

– لا " (صـ٢٤).

وقد يدل الحوار على تجاور"العوالم" المختلفة وانعزال بعضها عن بعض ولننظر إلى هذا الحوار:

"قال الرجل:

إن تحضير مقبرة أخرى يتكلف حوالي مائتي جنيه. تصور!

شيش بيش

قلت:

هل ماتوا من مدة طويلة

دو.. يك

من مدة طويلة جداً

شيش بيش

دو يك أم شيش بيش؟

في الحقيقة لم أرها

قال الرجل:

كنت أريد أن أنقلهم إلى مقبرة أخرى. ولكن ذلك يتكلف حوالي مائتي جنيه

أعدها ثانية ما دمت لم ترها

أنت لن تعرفهم على أي حال.

اختلجت قسمات وجهه، ثم ابتسم وقال

كيف؟

أقصد أنهم ماداموا قد ماتوا من مدة طويلة كما تقول، فأنت لن تجد

منهم شيئاً" (صـ٣١، ٣٠ والأرقام من عندي)

إننا أمام حوارين وليس حواراً واحداً؛ وقد لجأت إلى هذا الترقيم لكى أشير إلى "أرقام" كل حوار؛ حيث يأخذ "الحوار" الأول الأرقام (١، ٣، ٥، ٩، ١١، ١٢، ١٣) في حين يأخذ "الحوار" الثاني الأرقام (٢، ٤، ٦، ٧، ٨، ١٠)؛ إن ما سبق لا يدل فحسب على تجاور "العوالم" وانعزال بعضها عن بعض كما أشرت؛ بل يدل على هزلية "الحوار" الأول وبالتالي هزلية "الحياة" التي تحيياها معظم الشخصيات؛ فإذا كانت لعبة "الشطرنج" رمزاً لـ "الملل" عند شاعر مثل "ث. س. إليوت" ورمزاً لصراع "الموت" و"الحياة " عند صلاح عبد الصبور " فمن الممكن القول إن لعبة "النرد" هذه بابتعادها عن "الإحكام" و"التفكير" واعتمادها على "المصادفة" هي – عند إبراهيم أصلان أو في هذه الصفة تحديداً – رمز لهزلية "الحياة".

يغلب على "البناء" الفني في هذه المجموعة؛ طابع "البناء" المسرحي؛ والراوي الخارجي لا "يسرد" الأحداث بل يسعى إلى "مسرحتها" إنه مجرد "مؤطر" – إن صح هذا التعبير – لحركة "الشخصيات" وما تؤديه من "أحداث"؛ ومن علامات هذه "المسرحة" التحديد الواضح لـ"الزمان" و"المكان" منذ السطور الأولى بالقصة وكأننا أمام إعداد لـ "مسرح" الأحداث على نحو ما اتضح من تحليل مطالع بعض "القصص"؛ ومن هذه العلامات أيضاً تثبيت "المكان" وغلبة "الحوار" بصورة واضحة إذا ما قيس بـ "السرد"؛ لكن هذه "المسرحة" تبتعد – بطبيعة الحال – عن "المسرح" بمواصفاته التقليدية والمعتمد على وجود "موضوع" يتطور من "بداية" إلى "وسط" [أزمة] إلى "نهاية" انفراج؛ فالحق أنها تقترب [هذه المسرحة] من

"المسرح" الحديث المعتمد على تفتيت "الحدث" وهشاشته [في حالة السرد] واختفائه بدرجة عالية [في حالتي "الحوار" و"الوصف"] والاهتمام المتساوي بالأشياء والإنسان؛ إذ لا شك أن "إبراهيم أصلان" قد استفاد من إنجازات "مدرسة، النظرة" التي تعلى من قيمة الأشياء في مقابل قيمة الإنسان(٧) ولا شك أن الاحتفاء بـ "الأشياء" هنا هو احتفاء بـ "المكان" بداهة.

وغالباً ما يظهر هذا الاحتفاء بـ"الأشياء" أثناء ما يعرف بالوصف التصنيفي(٨) عندما يمتلك "الراوي" الخارجي أو الداخلي ناصية وصف "الشخصيات" و"المكان" الذي يحتويها وما به من "أشياء" مختلفة قد تزاحم – بكثرتها – "الشخصية" الإنسانية الموجودة في "المشهد" القصصي؛ ولنتأمل هذا "المشهد": " كانت متسعة بعض الشيء [الحجرة الخشبية]. بابها دون مصراع والرجل الكبير يجلس على المقعد. إلى جواره كانت مائدة عليها كمية من الجرائد ومذياع خشبي قديم. ووراءه كان زوج من فراء الخراف مثبتين على الجدار وبينهما إطار من الخشب الأصفر المعشق بالأصداف حول لوحة باهته. كانت يده السليمة ممسكة بجريدة يتطلع فيها على ضوء اللمبة مطلية باللون الأزرق الفاتح" (صـ١٠٨)

إن هذا "المشهد" لا يحوى من "الشخصيات" القصصية سوى

---

(٧) انظر "أفق النص الروائي. دراسات تطبيقية فى الرواية والقصة القصيرة " عبد العزيز موافى صـ٢٣ كتابات نقدية (٣٧) فبراير (١٩٩٥). الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(٨) انظر "بناء الرواية العربية السورية" سمر روحي الفيصل صـ٣٢١ مرجع سابق

"الراوي" وذلك "الرجل الكبير" الذي كان يعاني "شللاً" في أحد ذراعيه؛ في حين نجد العديد من "الأشياء" [المقعد، المائدة، الجرائد، المذياع، زوج من الفراء، إطار خشبي، أصداف، لوحة باهتة، لمبة صغيرة]. وهو "احتفاء لا يخلو من رغبة في "تهيئة" "المسرح" وإعداده لما سوف يقع فيه من "أحداث"

وبجانب هذه "المسرحة" التي أشرنا إلى بعض علاماتها؛ نلاحظ اعتماد "الكاتب" على تقنية "اللقطة" السينمائية؛ التي تتضح فيها "الحركة" المتزامنة "للشخصيات" و"الأشياء" كما يبدو ومن هذه "الصورة" التي ختم بها قصة "الملهى القديم": "وبينما هو يبتعد في خطواته القصيرة المتمهلة، أراح البائع ظهره على جدار الكشك الخشبي. وخفتت مصابيح الإضاءة، وشحب وجه السماء، وهبت دفقة هواء، أطاحت بعلبة سجائر فارغة كانت على الطوار. ثم عاد السكون يغلف الميدان" (صـ١٢)

إننا أمام "صورة" كلية متحركة؛ تصل "الأرض" بـ "وجه السماء"؛ ومصورة الحركة "الشخصيات" و"الأشياء" في "تزامن" دقيق أكده استخدام "ظرف الزمان" [بينما] منذ البداية مما يوحى أن الأفعال (يبتعد، أراح، خفتت، شحب، هبت، أطاحت) تتم في "لحظة" واحدة؛ ولنلاحظ أن "فواعل" هذه "الأفعال" كما يلي (ضمير مستتر تقديره هو، البائع، مصابيح، وجه [وجه السماء]، دفقة [دفقة هواء] ، ضمير مستتر تقديره هي تعود على دفقة) مما يدل على شمول "الصورة" وكليتها وتنوع أطرافها.

وأخيراً فأننا بهذا نكون قد قدمنا تحليلاً تفصيلياً لكيفية بناء "فضاء

المدينة" كما قدمته "بحيرة المساء"؛ وهى – كما جاء على غلافها – واحدة من أجمل المجموعات القصصية التي كتبت في القصة العربية الحديثة؛ وقد اتضح أثناء هذا التحليل مدى تنوع "الأبعاد" التي اتخذتها "المدينة" والتي تنوعت ما بين "البعد الواقعي" و"البعد السياسي" و"البعد الفيزيائي" و"البعد الرمزي"؛ كما يتضح مدى تداخل "المكان" مع غيره من العناصر "الفنية" الأخرى مثل "الزمان" و"الشخصيات"؛ كما اتضح كيفيات تأثير كل ذلك على "البناء الفني" وعلى "الحوار" تحديداً بوصفه ملمحاً فنياً أساسياً، وأخيراً فقد أوضحنا كيفية تأثر بناء القصة في تلك المجموعة بفني "المسرح" و"السينما"؛ ولا شك أن كل هذا يدل على مدى ثراء هذا "الفضاء المكاني" الذي تقدمه هذه المجموعة ومدى تنوع تقنياتها الفنية في تقديمه.

بنـــاء "فضاء المدينة الغربية"

تعود "إشكاليات" العلاقة بين "الشرق" و"الغرب" إلى عصور بعيدة ماضية؛ وهى "علاقة" متوترة وصراعية؛ ولا تخرج في إجمالها عن تبادل "الغزو"؛ فقد تمكن "العرب" من أن يدقوا "أبواب" الغرب مع حركة "الفتوحات" العربية الإسلامية؛ ثم حاول "الغرب" أن يرد على هذا من خلال ما قام به من حملات "صليبية"؛ التي تمكن العرب من دحرها – بعد صراع دام مائتي عام – على يد "صلاح الدين"؛ وظل "الغرب" منذ ذلك الحين عاكفاً على دراسة أسباب نهوض "العرب" وسر انتصارهم في "حطين"[1]؛ فكان من نتائج هذا "الدرس" الوعى بحضارة "العرب" واسباب نهوضهم أن شهد "الغرب" هذه "الحضارة" الحديثة؛ التي لم ينتبه "العرب" إليها إلا مع "الحملة الفرنسية" ورؤية ما صحبته من منجزات "علمية" هزت "الإنسان" المصري والعربي في عنف شديد بعد أن عاش فترة طويلة واثقاً في تفوقه على "الغرب" ومستريحاً لما حققه من انتصار تاريخي عليه.

ومن هنا بدأ الالتفات إلى "الآخر" الغربي؛ وبدأ التفكير في "إشكاليات" "النهضة" و"التحديث" و"المعصرة" و"الحداثة" إلى آخر تلك المصطلحات مختلفة اللفظ متقاربة الدلالة؛ ورغم هذا "الالتفات" الواعي الراغب في استيعاب "الحضارة" الغربية؛ فقد ظلت صورة "الغرب" العدائية دائمة "الحضور" لدى

---

[1] انظر "تقرير ندوة" الحوار العربي الأوروبي بها مبورج " د. صبرى حافظ فصول ص٢٣٣ م ٣ ع ٣ (١٩٨٣)

بعض التيارات الفكرية؛ كما تأكدت صورته – في الوقت ذاته – بوصفه ممثلاً لـ "الحضارة" التي ينبغي اللحاق بها لدى تيارات أخرى؛ وقد ترتب على اختلاف "صورة" الغرب على هذا النحو ظهور ثلاثة تيارات رئيسية تحاول تحديد علاقتنا بالغرب ورسم معالم "النهضة" المرتقبة؛ فآثر البعض التحصن بـ "التراث" ورفض التحديث على النمط "الغربي"؛ وآثر البعض الاخر اتخاذ "الحضارة" الغربية مثالاً للتحديث؛ في حين آثار البعض المتعقل "التوفيق" بين الموافقين؛ ولا تزال التيارات الثلاثة [السلطية، المستغربة، التوفيقية] مغلقة على نفسها ومتصارعة فيما بينها.

والحق أن الأمر لم يعد محصوراً في تلك "الثنائية" الإشكالية التي طرحها رواد النهضة؛ ولا نزال نجترها على نفس النحو تقريباً؛ أعني ثنائية "الأصالة والمعاصرة"؛ بل أصبح الأمر يتطلب المعرفة الكاملة والاستيعاب الواعي لكل من "التراث" و"الحضارة الغربية" وأن تكون علاقتنا بهما علاقة "إبداع" وليس علاقة "اتباع" و"تقليد" يستلب فاعلية الإنسان، ويستوى في ذلك أن يكون هذا "التقليد" لـ "التراث" العربي أو لـ "المنجز" الغربي فـ "الممارسة هنا وهناك استلاب"[٢].

إن هذا "الوعي" النقدي الإبداعي يخلصنا من أسر "النظرة" الأحادية إلى "الغرب" والتي تقوم إما على تشويهه أو تفخيم إنجازاته واتخاذه نموذجاً[٣].

---

[٢] "الحداثة في الشعر العربي المعاصر" د. محمد محمود صـ٦٥.

[٣] انظر "الشرق والغرب بين الواقع وأيديولوجيا " محمد على الكردي فصول صـ١٢٨ م ٣ ع ٣ (١٩٨٣)

كما أن هذا "الوعى الإبداعي ينأ عن ذلك "التبسيط" المخل في النظر إلى "الغرب" لأنه يرى العلاقة بين "الشرق والغرب" "علاقة سياسية" واجتماعية وجمالية [وحضارية] معقدة تتجاوز الشرق أو الغرب كموقع جغرافي أو كتلة متراصة من البشر"[٤].

و"الاخر" سواء أكان على المستوى "القطري" أم على المستوى "العالمي" ضروري لمعرفة "الذات" فمن جديلة النسيج الاجتماعي الذي يضم "الأنا والآخرين" تتحدد صورتنا عن أنفسنا، وتتحدد صورة الآخرين أيضاً ... وبالمثل يمكن القول بأن ما ينطبق على "الأنا" و"الآخر" في إطار مجتمع بعينه ينطبق – كذلك – على صورة العلاقة المجاوزة حدود المكان وتخوم الزمان"[٥].

الموقف الرافض لإقامة علاقة مع "الحضارة الغربية" إذن موقف مستحيل بالإضافة إلى كونه موقفاً ضاراً؛ وذلك لأن هؤلاء "الآخرين هم علاماتنا، نقيس إنجازاتنا بهم نعرف ارتفاعنا وهبوطنا بالنسبة لهم، نحافظ على مستوانا في ضوئهم، أما أن نحذفهم ولا ننادم أحداً منهم فإننا لا نستحضر بذلك مرجعية محلية أو عالمية تستند إليها تجاربنا وتهتدى بنجومها مسيرتنا"[٦].

كان لابد من استعراض هذه "الرؤية" لعلاقة "الشرق والغرب" لأنها

---

[٤] "موسم الهجرة إلى الشمال" أو وهم العلاقة بين الشرق والغرب " د. أفنان القاسم الأقلام صـ٨٦ العددان ١١، ١٢ تشرين الثانى ١٩٨٦ م.

[٥] "لقاء الحضارات في الرواية العربية" د. رجاء عيد فصول صـ٥٦ م ١٦ ع ٤ (١٩٩٨).

[٦] "شطرات النص" د. صلاح فضل صـ٧٧.

نحدد الخطوات الإجرائية الضرورية لمعرفة "فضاء المدينة الغربية" ورؤية "الكتاب" لها؛ وقد اقترح "الطيب الصالح" بوصفه واحداً من "الكتاب" العرب البارزين الذين عبروا عن "فضاء المدينة الغربية" من خلال الكتابة الروائية والقصصية؛ أقول لقد اقترح "الطيب صالح" ضرورة معرفة "الذات" أولاً معرفة حقيقية ثم معرفة "الآخر" الغربي ثم معرفة رؤية "الغرب" و"الشرق"؛ من خلال حديثه في إحدى الندوات عن رواية "موسم الهجرة للشمال" والتي يقول فيها: " كانت تدور في ذهني أيضاً فكرة العلاقة الوهمية بين عالمنا العربي الإسلامي وبين الحضارة الغربية الأوروبية على وجه التحديد. إن هذه العلاقة تبدو لي من خلاب مطالعاتي ودراساتي، علاقة قائمة على أوهام من جانبنا ومن جانبهم. والوهم يتعلق بمفهومنا عن أنفسنا أولاً ثم ما نظن في علاقتنا بهم، نظرتهم إلينا من ناحية وهمية "[٧].

ولا شك أن هذه "العلاقة" الضرورية بين "الشرق" و"الغرب" قد انعكست على الكثير جداً من الأعمال "الروائية" و"القصصية"؛ ويعد "الطيب صالح" – كما ذكرت – واحداً من أشهر ما عبروا عن هذه العلاقة وقد تجلى ذلك في مجموعته القصصية "دومة ود حامد" التي يمكن القول أنها تنقسم – بوضوح – بين عالمين: عالم "القرية" السودانية وعالم "المدينة" الغربية؛ الذى قدمه "الكاتب" فيما يقرب من نصف "قصص"

---

[٧] نقلا عن "موسم الهجرة إلى الشمال. أوهام العلاقة بين الشرق والغرب" د. أفنان القاسم الأقلام صـ٨٩

المجموعة ["رسالة إلى إيلين"، "هكذا يا سادتي"، "مقدمات"] وتنقسم "مقدمات" هذه إلى "خمس" قصص قصيرة تشبه ما يمكن تسميته بـ "الومضة القصصية"؛ وأكثر من ذلك فإن "راوي" دومة ود حامد يلتمس أكثر من عذر لابنه الذى تعود على الحياة في "المدينة الغربية" !

"أنت لا شك يا بنى تقرأ الجرائد كل يوم، وتسمع الإذاعات وتزور السينما مرة أو مرتين في الأسبوع. إذا مرضت فمن حقك أن تعالج في المستشفى، وإذا كان لك ابن فمن حقه أن يتعلم في المدرسة. أنا أعرف يا بنى أنك تكره الطرقات المظلمة وتحب أن ترى ضوء الكهرباء يتوهج ليلاً. وأنت لست شغوفاً بالمشي، وركوب الحمير يحدث ندوباً في مقعدك. ياليت يا بنى، يا ليت ... الطرقات المرصوفة في المدن. والمواصلات الحديثة.. العربات الجميلة المريحة ليس عندنا من كل هذا شيء.. نحن قوم نعيش على الستر"[٨].

ولا شك أن استحضار "فضاء المدينة الغربية" وتقديمه مقارناً بـ "فضاء" إحدى القرى "السودانية" يبرز هذا "الفضاء" المدني وما يتمتع به من مظاهر الحضارة ["الصحف"، "الإذاعات"، "السينما"، المستشفى"، "المدرسة"، "الكهرباء"، "الطرقات الممهدة"، "المواصلات الحديثة"] وهى مظاهر تجمع بين "المادي" و"المعرفي" دون فصل بينهما، فلا شك أن هذه المظاهر "المادية" هي نتاج التقدم "المعرفي"؛ فإذا ما وضعنا كل ذلك مقارناً بالفضاء "القروى" الذى يخلو منه؛ بدت أهمية هذه المظاهر في جانبها

---

[٨] "دومة ود حامد" الطيب صالح صـ٣٤ دار العودة – بيروت (١٩٨٤).

"المادي" و"المعرفي" ولهذا كان من المتوقع أن تسود القناعة بضرورة دخول مظاهر "التحديث" عالم تلك "القرية" دون أن يكون ذلك على حساب بعض "الأماكن" التي تتمتع بحضور "روحي" ومؤثر؛ حيث "لن تكون ثمة ضرورة لقطع الدومة [التي ينظر الناس إلى مكانها بوصفه مكاناً طاهراً مقدساً]. ليس ثمة داع لإزالة الضريح. الأمر الذي فات على هؤلاء الناس جميعاً –أن المكان يتسع لكل هؤلاء الأشياء – يتسع للدومة والضريح ومكنة الماء ومحطة القاطرة" (صـ٥٢).

وهكذا نلاحظ حضور "فضاء المدينة الغربية" فيما يقرب من "نصف" "المجموعة" وتسربه في العديد من "القصص" الأخرى.

فإذا انتقلنا إلى "القصص" التي تتناول "فضاء المدينة الغربية" بصورة مباشرة وتوقفنا أمام "رسالة إلى إيلين" سوف نلاحظ – بداية – أن هذا "الفضاء" مستدعى ذهنياً من خلال "الاسترجاع" الزمنى؛ و"الراوي" لا يقيم في هذا "الفضاء" أثناء تقديمه بل يستحضره أمامه من "فترات" زمنية سابقة؛ وهو أمر يتبدى من "عنوان" القصة ذاته [رسالة إلى إيلين]؛ وبصورة عامة نطالع – في هذه "القصة" وغيرها مما يدور في فلك المدينة الغربية – حرص "الكاتب" على التحديد الجغرافي لتلك "المدن" والأماكن التي يسعى لرسم فضائها عن طريق ذكر أسمائها صراحة [ابردين في اسكتلندا، لندن، فولام رود، سويس كوتنج فينشلى] أو ذكر أسماء "البلدان" بصفة عامة [اليابان – انجلترا – كندا] وهكذا يظل "الكاتب" حريصاً على تحديد أسماء ما يقدمه من "بلدان و"مناطق" و"مدن" مما

يعكس حرصه على تأكيد "البعد الجغرافي" لـ "المكان" القصصي الذى يقدمه؛ ولا شك أن هذا "البعد الجغرافي" ليس محايداً فهو الذى يحدد طبيعة "المكان" ومناخه وما ينتج عن ذلك من تأثيرات على طبائع "الشخصيات" بل وملامحهم "الحسية".

ولأول مرة نرى هذا المظهر "الحضاري" المتقدم والممثل في ذلك "القطار" الذى يسير تحت "الأرض" [مترو "الأنفاق"] والذى يمكن وصفه – شأنه شأن كافة وسائل المواصلات – بأنه "مكان متحرك"؛ وفي هذا "المكان" تحديداً يبدأ "حدث" القصة الرئيسي [اعتراف "راوي" القصة العربي بحبه للفتاة الشقراء "إيلين"]؛ وهو "حدث" يتذكر "الراوي" تفاصيله جيداً حيث يذكر في مثل هذا الوقت من العام الماضي، بعد ثمانية أشهر من معرفتي إياك، في القطار الذى يسير تحت الأرض، الساعة السادسة والناس مزدحمون، ونحن واقفان وأنت متكئة – على – فجأة قلت لك: "إنني أحبك" أريد أن أتزوجك. احمر خداك والتفت الناس إلينا. طيلة ثمانية أشهر عرفتك فيها لم أقل لك إنني أحبك. كنت أتهرب وأداري وأزوغ. ثم فجأة وسط الزحام، في الساعة السادسة مساء، حين يعود الناس متعبين مرهقين إلى بيوتهم بعد عمل شاق طيلة اليوم، "وفجأة خرجت الكلمة المحرمة من فمي وكأنني محموم يهذي" (صـ٢٦، ٢٧).

فقد تعمدت اقتباس هذا "المقطع" الطويل لأنه يشير إلى أكثر من ملمح من ملامح "فضاء المدينة الغربية"؛ فبالإضافة إلى ذلك "القطار الذي يسير تحت الأرض" والذي يعد أحد هذه الملامح؛ نجد لأول مرة – مقارنة بالفضائيين السابقين – تحديداً دقيقاً لـ "الزمن" [في الساعة السادسة

مساء] وللتدليل على الدقة "الزمنية" التي تعد إحدى سمات هذا "الفضاء" يمكن أن نذكر هذا "الحوار" الدال الذي ورد في المجموعة السابقة [بحيرة المساء] بين راوى "الملهى القديم" و"بائع السجائر": "قال:

– كم الساعة الآن؟

وجذب نفساً من السيجارة: " هل أصبح الوقت متأخراً جداً"

أزاح البائع كم الفانلة الصوفية التي كان يرتديها تحت جلبابه

قال:

– يبدو أنها متوقفة

– هل هي متوقفة؟

– متوقفة " (بحيرة المساء صـ٦).

ولعل تكرار السؤال عن "الساعة في موضع آخر من نفس القصة موحٍ بتلك الرغبة الشديدة في معرفة "الوقت" و"العجز" عن ذلك:

"والتفت إلى البائع:

– كم الساعة الآن؟

– ساعتي متوقفة. قلت لك." (بحيرة المساء صـ١١).

لكن علاقة "الحب" هذه [في قصة "رسالة إلى إيلين"] تستدعى عوائقها والممثلة في تلك "الفروق" بين طرفيها ["الدين"، و"البلد"، والجنس"] وإذا كان "المكان" دالاً على "الشخصية" التي تسكنه، فمن

الممكن القول إن "الشخصية" – بالتالي – دالة على "المكان" الذى يحتويها أو تنسب إليه؛ وبناء على ذلك نستطيع القول إن وصف الراوي لنفسه بأنه "مغرور وقلق ومتقلب المزاج" يمكن أن ينعكس على "الفضاء المكاني" الذى ينسب إليه بدرجة أو أخرى؛ على العكس من الصفات التي يخلعها على "إيلين" والتي يمكن ان تنعكس – بدورها على فضائها "المكاني" فهي "مرحة متفائلة ... شقراء زرقاء العينين ممتلئة الجسم.. تحب السباحة ولعب التنس"؛ وبكلمة واحدة يمكن وصف "الراوي" بـ "التردد" في الإقبال على "الحياة" وربما "الخوف" منها؛ ووصف تلك الفتاة بالتفاؤل والإقبال على "الحياة"، إن ما حاولنا استنتاجه هنا من "إسقاط" "صفات" الراوي على "المكان" الذى ينتسب إليه يصرح به "الراوي" في "موضع" لاحق من "القصة" عندما يقول لـ "إيلين": "تزوجتني، تزوجت شرقاً مضطرباً على مفترق الطريق، تزوجت شمساً قاسية الشعاع، تزوجت فكراً فوضوياً، وآمالاً ظمأى كصحارى قومي" (صـ٢٨) فوصف "الشرق" هنا بـ "الاضطراب، والفكر الفوضوي" يتوازى مع وصف "الراوي" بـ"القلق وتقلب المزاج"؛ وينبغي تذكر أن هذه "الصفات" تقدم بوصفها نقيضاً لصفات "الغرب" مما يعنى ابتعاد هذه "الصفات" عنه؛ ورغم ما في ذلك من إيجابية واضحة فإن "الغرب" مازال هو "العنصري" الذي يصف غيره بالتخلف؛ قاصراً "التحضر" على نفسه فقط؛ على نحو ما ورد على لسان "إيلين" مخاطبة "الراوي":

"أنت حصان هرم من بلد متأخر، وقد أراد القدر أن يصيبني بحبك" (صـ٨).

ولا شك أن استحضار "المكان" هنا وعدم الحديث عنه من "الداخل"، يوحى بالرغبة في تقديمه بوصفه " مكاناً " مشتهى ومتأيبا ومخايلاً لـ "الراوي" في آن واحد؛ وقد صور "الكاتب" كل ذلك من خلال "التماهي" الذي أقامه بين "إيلين" و"المدينة الغربية"؛ مستحضراً صورة "الأولى" تعبيراً عن تعلقه بالثانية:

"سأجلس على صخرة قبالة دارنا وأتحدث إليك. أنا واثق أنك تسمعينني. أنا واثق أن الرياح والكهرباء في الاثير والهواجس التي تهجس في الكون، سترهف أذناها وستحمل حديثي إليك ..." (صـ٣٠).

وربما كان من الهام أن نذكر أن "الكاتب" قد استخدم "الراوي" بضمير "المتكلم" منذ بداية القصة إلى ما يقرب من نهايتها، ثم انتقل – فجأة – إلى "الراوي" بضمير "الغائب"؛ ولا يخلو ذلك بطبيعة الحال – من دلالة؛ فلا شك أن استخدام ضمير "المتكلم" ملائم لحال الإفضاء "الذاتي" الحميمي فيما يشبه النجوى؛ كما أن انتقاله – بعد انتهاء رسالة النجوى هذه – إلى ضمير "الغائب" ملائم لحالة "الاغتراب" التي أحسها بين أهله والتي عبرت عنها نهاية القصة.

تختلف قصة "هكذا يا سادتي" عن "القصة" السابقة في وجوه عديدة منها أن "مكان" هذه "القصة" التي سوف نتناولها وهو "المدينة الغربية" حاضر داخل القصة وليس مستدعى ذهنياً كما في القصة السابقة وفي العديد من "الروايات" و"القصص القصيرة" "التي تحصر أحداثها في مكان

واحد ثم تخلق أبعاداً مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم"[٩] لكننا مع "هكذا يا سادتي" داخل فضاء إحدى "المدن الغربية" ويظل "الراوي" بضمير "المتكلم" مستخدماً على مدار "القصة" كلها ليس بغرض "النجوى" هذه المرة بل بغرض المواجهة؛ إننا أمام ريبة واضحة من "المكان" وشخصياته وقد انعكس ذلك أسلوبياً في كثرة استخدام صيغة "السؤال" منذ بداية "القصة": "هذه الفتاة لم تبتسم لي؟ ألانني أجنبي؟ أم لأن أنفها كبير وفمها واسع وعيناها زرقاوان؟" أو "كأنهم دربوا أنفسهم، واستعدوا للقياى كما يستعد الممثل لمقابلة الجمهور مساء. أنا الجمهور من هم إذن؟" (صـ٦٩). إن هذه "الأسئلة" التي تبدأ بالاستفسار عن إحدى "الفتيات" وتنتهي بالاستفسار عن "هوية الجميع" دالة على عمق "الريبة" التي تجتاح "الراوي" في مواجهة هذه المجموعة "البشرية" الكبيرة من الرجال والنساء في إحدى الحفلات. وهي مجموعة متجانسة فيما بينها ومتقاربة في ملامحها باستثناء هذه "الفتاة" التي استوقفته من الوهلة الأولى والتي تختلف ملامحها عن الملامح المحببة لدى أهل هذا البلد الذين "يحبون المرأة دقيقة الأنف، صغيرة الفم، دعجاء العينين" (صـ٦٩).

وفي "هكذا يا سادتي" لا نجد "وصفاً" يعدد مظاهر "المدينة" و"التحضر" على نحو ما قدم مباشرة في "دومة ود حامد" أو ما أمكن استنتاجه من "رسالة إلى إيلين"؛ بل على العكس نجد موقفاً "مضاداً" من هذه "المدينة الغربية" وأهلها؛ كما يبدو من هذه الصورة السريعة التي يرسمها "الراوي" تعبيراً عن ابتعاد تلك "الفتاة" التي تعلق بها عنه: "كانت

---

[٩] حميد لحمداني نقلاً عن " بناء الرواية العربية السورية ..." د. سمر روحي الفيصل صـ٢٥٤.

الفتاة" كأنها تقف على الشاطئ الآخر بيني وبينها بحر من الأمور التافهة" (صـ٦٩).

لقد أصبحت هذه "الفتاة" التي تشبهه في الملامح كأنها "جزء" منه يحول أهل هذه "المدينة الغربية" دون التئام "الراوي" به؛ ومن المؤكد أن وصف ما يأتي به هؤلاء "الغربيون" بـ "الأمور التافهة " يعكس موقفاً مضاداً منهم.

وتظهر أولى صفات هؤلاء الغربيين وهي "التعالي" الذي رأيناه في بعض عبارات "إيلين" في "القصة" السابقة؛ تظهر صفة "التعالي" هذه حين يسأل أحدهم "الراوي" سؤالاً غرضه "التقرير": "ألا تعتقد أن بلدنا أجمل بلد على وجه الأرض؟" (صـ٧٠) ويأتي رد "الراوي" على هذا "السؤال" على مستويين: مستوى خفي عن طريق "المنولوج" الذاتي الذي يصرح فيه برأيه الحقيقي المتحفظ على أن هذا "البلد" هو "أجمل بلد على وجه الأرض! " رغم أنه لا يخلو من حسن؛ ومستوى معلن عن طريق "الحوار" الذي يبالغ من خلاله في امتداح هذا البلد! "صدقت يا سيدى. بلدكم روعة. لم أكن أصدق عيني. حين حلقت الطائرة فوق شعلة النور هذه، أحسست أني في حلم. وما أزال أعتقد أني في حلم" (صـ٧٠) وهي مبالغة تؤكد شيوع هذه "العلاقات" القائمة على "النفاق" كما أنها من جانب آخر تنقلب – عن طريق الإفراط فيها – إلى نقيضها؛ وهو أسلوب أدبي [شعرى] شهير؛ فكثيرة هي أبيات شعر "المدح" التي تنقلب من طرف خفي وعن طريق "المبالغة" المفرطة فيها – إلى "هجاء".

بناء "فضاء الصحـراء"

إذا كان المكان العربي بفضاءاته المختلفة من العناصر البنائية الأساسية التي تؤكد ـ كما ذكرت سابقا. خصوصية القصة العربية، أو تسعى "القصة العربية من خلاله بالإضافة إلى بعض التقنيات الأخرى ـ إلى تأكيد" خصوصيتها؛ أقول إذا كان المكان بوصفه عنصرا فنيا يأخذ كل هذه الأهمية؛ فإن "الصحراء" بصفة خاصة تعد أكثر هذه " الفضاءات أهمية؛ وتقع في مقدمة الفضاءات "المكانية التي اهتم بها كتاب القصة القصيرة والروائيون؛ وغني عن الذكر الإشارة إلى اهتمام "الشعراء" بها منذ العصر الجاهلي فهي تكاد تكون "المكان" الوحيد الذي صوره "الشعر الجاهلي باستثناءات قليلة لا تؤثر على هذا التوجه العام؛ وقد كان هذا الاهتمام بسبب ما تتمتع به الصحراء من خصوصية عربية وخصوصية مشهدية.. بالإضافة إلى أنها مكان مفتوح، يبدو بلا نهاية: ويبدو غير قابل لمطلقيه الإحاطة وضبط النخوم، وهي أيضا مكان متحرك ومتنام بتنامي الأحداث والشخصيات يتشكل وفق الرؤى، ويستطيع الإسهام في تشكيل الشخصيات والبشر والرؤى على حد سواء"[1]. ويعد "إبراهيم الكوني" الروائي وكاتب القصة "الليبي" أكثر "الأدباء" العرب اهتماما بعالم "الصحراء" حيث تشكل أبعادها المختلفة عالمه الأثير سواء على مستوى أعماله الروائية أو كتاباته القصصية دون استثناء تقريبا؛ فهي "المكان"

---

[1] قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح ص ٨.

الرئيسي في روايات: السحرة، المجوس، الخسوف بأجزائها الأربعة، نزيف الحجر، الدمية، الفم، بر الخيتعور، واو الصغرى، التبر، خريف الدرويش، ميشه اين فتنة الذؤان، الفزاعة. كما تشكل "المكان" الغالب في مجموعاته القصصية المتتابعة: "القفص، جرعة من دم، شجرة الرتم، الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة. نحن إذا أمام مشروع "إبداعي" (روائي وقصصي) يجعل من "الصحراء فضاءه الأول والأكثر أهمية؛ وإن عرج – نادرا جدا – على فضاءات أخرى فلا يكون ذلك إلا بغرض المقارنة بين هذه الفضاءات و"الصحراء". است والمجموعة التي بين أيدينا والتي تحمل عنوان "الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية" هي اختيارات من المجموعات "القصصية" الثلاث الأخيرة (جرعة من دم، شجرة الرتم، الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمس).

يبدو "البعد الاجتماعي" أكثر أبعاد "الصحراء" بروزا؛ فلا شك أن الإنسان بقوته وضعفه وقيمه وأساطيره ومجابهته لهذا "التيه" الشاسع من حوله؛ لا شك أن هذا الإنسان بمواصفاته السابقة هو أكثر ما يجذب الكاتب في هذه الصحراء مترامية الأطراف، والحق أننا أمام "تركيبة" اجتماعية على درجة كبيرة من الخصوصية حيث اتضح أثر "الصحراء" على مستوياتها جميعا بدءا من أسماء الشخصيات الغربية وانتهاء بأكثر العلاقات خصوصية وسرية؛ فمنذ بداية القصة الأولى والتي تحمل عنوان "الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمس" نجد مثل هذه الأسماء الخاصة بمجتمع "الصحراء" والتي لا تكاد تعرف خارجه: "في ذروة الضجيج انبثق

الدامومى من الظلام كالقدر، إذ لم يره أحد في التجمع منذ ثلاثة أيام. حتى أنهم نسوه في غمرة الصراخ والضجيج والاستغاثات، نسوا أن يستنجدوا به كالعادة تعلقت أبصارهم به وهو يتسلل – عبر الظلام – باحثا ببصره عن الشيخ مهمدو..[٢] إن هذه "الأسماء" نادرة الاستخدام خارج محيطها "الصحراوي" تعد أولى علامات "تأثير" "المكان على "الشخصية" القصصية؛ ثم تتوالى جوانب "التأثير" الأكثر أهمية من خلال متابعتنا لهذه الشخصية التي تحمل الكثير من الملامح والصفات "الملحمية"؛ وأولى هذه الصفات . كما يتضح من المشهد السابق . صفة "القوة" حيث تعرف أن من عادة أهل "النجع" أن يستنجدوا بهذا "الدامومي" عند الأزمات وليس هناك من سبب يدعوهم لذلك إلا "قوته" والتي لا بد أن تكون مستندة إلى درجة عالية من "الشجاعة"؛ وقد اتضحت هاتان الصفتان ("القوة" و"الشجاعة") عندما أصر على اقتحام تلك "السيول" المدمرة وإنقاذ "تميما" ("الصبية التي يحبها ولم يستطع الزواج منها) حيث "أمسك بالعكاز باليد الأخرى وأسند العمود الهائل على صدره. من خلال ضوء الفنار رأى عيني الشيخ (مهمدو) تدمعان. أمسك بيده التي تداعب حبات المسبحة خطر له أن يقول له: "صل من أجلي.. وإذا لم أعد، أقرأ على روحي الفاتحة. تراجع بسرعة، ضغط على يد الشيخ. تناول العمود وخطا نحو الوادي" (صـ ١٥، ١٤). ولا ينبغي أنن نتوقع شيوع هاتين الصفتين في هذا المجتمع "الصحراوي" الذي قدمه "الكاتب" بل إن ندرتها . في بعض

---

[٢] الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية" إبراهيم الكوني صة الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية الليبية ١٩٩٦

الأحيان ـ تكون هي السائدة؛ على نحو ما ظهر في مثل هذا الموقف وفي تعليقات الآخرين على تصرف "الدامومي" حيث: همس رجل في الظلام:

ـ إنه مجنون

سمعه الشيخ فنهره قائلا:

– اخرس يا امرأة

قال آخر:

ـ إنه يعرف ما يفعل دائمال عاد الأول يهمس محاذرا أن يسمعه الشيخ:

ـ أن يهلك إنسان أفضل من أن يهلك اثنان. الشيخ فاقترب من صف الرجال وصرخ بوحشية"

ـ اسكت يا كلب.. انت امرأة!" (ص ١٥). سمعه ومن الواضح تماما أن "الكاتب" يسعى إلى "أسطرة" شخصية الدامومي" هذا (إعطاؤها ملامح أسطورية) من خلال التوظيف

"الدلالي" لبعض الأفعال المنسوبة إليه كفعل "انبثق" الذي يأتي منسوبا إليه دائما ومصورا لحركته المباغتة وظهوره المفاجئ كما بدأ من أول ظهور له في "القصة"؛ وكما يبدو من ظهوره بعد إنقاذ "تميما": – ينبغي الانتظار.. ربما هدأ التيار فيما بعدا لاذوا بالصمت شرعت النساء في البكاء وانبثق "الدامومي" من الظلام (ص١٩) إن الفعل «انبثق» هنا الذي يصور «حركة الدامومي» القوية المفاجئة يكاد يجعل من مثل هذه

"الحركة" موازية لحركة "السيل" المتدفق المفاجئ في انهماره. وعلى عادة "أبطال" "الملاحم" يسرد "الكاتب" طفولة "الدامومي" وصباه وشبابه، فنجدها شبيهة بكثير من القصص التي سمعناها عن الأبطال "الملحميين" فهو "مقطوع من شجرة. ماتت أمه بعد ولادته مباشرة بعد سنة مات الوالد. عاش عند عمه فمات عطشا عندما كان يتفقد إبله في أحد أيام الصيف القائظة" (ص١٩) فيتشاءم الجميع منه ويعيش متنقلا بين المضارب في صباه ويعمل راعيا عند أحد الأثرياء ويتزوج مرتين ويطلق فيشاع عنه أنه مصاب بالعجز "الجنسي" ومع ذلك يحظى بإعجاب كل الفتيات ربما لأنه يتقن "الغناء" ويذكر مجموعة هائلة من خرافات العجائز وأساطير "الطوارق" وربما لأنه أقوى رجال النجع وأكثرهم مهارة في الفروسية. إننا هنا أمام تقديم "ملحمي" لهذه "الشخصية" ليس فقط لتشابه حياتها بمراحلها المختلفة مع العديد من قصص "البطولة" الملحمية؛ بل. وهذا هو الأدخل في مجال الفن. لذلك التقديم الموجز السريع والذي يعتمد على "التلخيص"، الشديد للعديد من السنوات؛ ففي أقل من صفحتين من القصة استطعنا أن نعرف أهم أحداث ما يزيد على "الثلاثين" عاما؛ وأن نتعرف على أهم ملامح تلك "الشخصية" وعلاقاتها الاجتماعية. ويبدو أن هذا "الغناء" الذي كان سببا في تعلق "فتيات النجع بـ"الدامومي" رغم ما يشاع عن عجزه "الجنسي"؛ يبدو أن هذا "الغناء" من متلازمات "الصحراء" أو من الخصائص الثابتة للحياة الصحراوية؛ كما يبدو ذلك في "قصة" أخرى تحمل عنوان "إلى أين أيها البدوى؟ إلى أين؟" فبعد أن يهجر هذا "البدوى" "الصحراء" ويتجه إلى "المدينة" ينتابه شعور

غريب إذ شعر أنه يفارق الصحراء إلى الأبد ويقطع آخر شعرة تربطه بها و... بالغناء" (ص ١٧). إن ارتباط هذا "البدوي" بـ "الغناء" هو ارتباط بـ "السجية" المنطلقة غير المقيدة، ارتباط بما تمثله "الصحراء" من "رحابة"

وتحرر" و"أفق" مفتوح، لكن اختلاطه بـ "المدينة" وما تمثله من تعقد" و"قهر" و"مادية" يجعل من المتوقع جدا أن يفقد قدرته على "الغناء"؛ ويحق لـ "الراوي" في هذه الحالة أن يتساءل بقوله "(لقد) خرج البدوي من المدينة بعد ظهر ذلك اليوم (راجعا إلى الصحراء).. ولكن هل ما زال البدو قادرا أن يغني مرة أخرى؟" (ص٧٧)، وللتأكيد على جماعية هذه "العادة" يؤكد الكاتب في قصة "ذرات الرمل التي تقرع الطبول" على أن "الغناء" يمثل "طقسا" جماعيا تمارسه بعض القبائل البدوية (الطوارق تحديدا) بصورة منتظمة؛ وهو "طقس" غنائي غريب يشبه "النواح": "تتابعت الدقات.. وانطلقت أصوات بالغناء.. غناء غريب يشبه "النواح".. انتظم الإيقاع. سمع صرخات وآهات تمتزج بالغناء وصخب الطبول. حاول أن يطرد الضجيج من رأسه تساءل رغما عنه:

ـ ألا تسمع قرعات الطبول؟

ـ طبعا أسمع.. إنهم الطوارق يغنون

ـ الطوارق؟

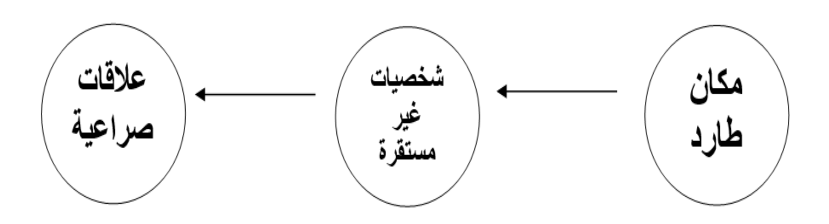
ـ الطوارق يتجمعون كل أسبوع، يوم الجمعة بعد منتصف الليل ليغنوا ويرقصوا ويدقوا الطبول حتى الصباح.. هذه عاداتهم" (ص٦٠).

لقد وصفت هذه "العادة" بأنها إحدى "الطقوس" يرجع إلى ما تتسم به من جماعية وإطلاق لما يعتمل في "النفوس" من "نواح" وصرخات" وآهات" و"صخب" ثم لانتظام هذه الممارسة بصورة دورية ولفترة زمنية طويلة نسبيا.

وبعد الحديث عن "الدامومي" بوصفه نموذجا فرديا يمكن أن يشاركه البعض في بعض صفاته؛ نستطيع أن ننتقل إلى تلك التقاليد أو العادات "الاجتماعية" الجمعية؛ ومن ذلك مثلا ما يقام في هذا المجتمع من "حفلات الاختلاط" وهي الحفلات التي أحب فيها؛ "الدامومى" "تميما" اليتيمة «الأب» وأكثر من لقاءاتهما فيها؛ وهي حفلات علنية غير مرفوضة اجتماعيا كان "يقيمها الفتيان والفتيات في سهرات ما بعد منتصف الليل" (ص٢١). وعلى النقيض من ذلك "الاختلاط" الداخلي نجد . على مستوى علاقة القبيلة بغيرها . ذلك "الصراع" الدامي الذي يحكم علاقات "القبائل" بصفة أساسية، ويصبح ذلك "الصراع" حديث سهرات "المسنين" إذ غالبا ما يستعيدون ذكرياتهم عن أهم المعارك التي خاضوها ضد الطليان والفرنسيين والقبائل الأخرى زمن السلب والنهب والفوضى (صـ ١٧) ولعل وضع "القبائل" الأخرى في سياق واحد مع الطليان والفرنسيين لا يخلو من دلالة على حدة هذه الصراعات التي تحكم علاقاتهم القبلية في أغلب الأحيان. ولا شك أن هذه العلاقات "الصراعية" القائمة على "السلب" و"النهب" نتيجة متوقعة لرفضعم الموروث لحياة "الزراعة" والاستقرار فقد كان "هؤلاء الطوارى يرفضون المشاركة في أي مشروع زراعي. ما زالوا يعتقدون أنهم نبلاء وفرسان

الصحراء ويحتقرون الزراعة والمزارعين" (ص ٤٥) وهي سمة حتمتها طبيعة "الصحراء" ذاتها أي أن "المكان" هنا يأخذ دور "الفاعل" الأصلي في تحديد طبيعة "الفرد" و"الجماعة" والعلاقات الحاكمة بين "القبائل

ولنتخيل مثل هذا التخطيط:



إن "القانون" الذي يحكم هذه "العلاقات" إذا هو قانون "القوة"؛ حيث لا يعرف "البدوي" "سلطة" يخشاها أو يأتمر بقوانينها؛ فهذا "البدوي" الذي تحدثنا عنه والذي هجر "الصحراء" متجها إلى "المدينة" ظل يجهل معنى "السلطة"؛ ولهذا فإنه لا يتحرك عندما يمر "الملك" ويلكزه أحد المارة كي يقوم "إنه لم يتحرك لأنه لم يفهم، هو لا ينكر أنه سمع بالملك، ولكن الصحراء لم تخبره ما معنى الملك.. ا راشه لم تخبره بوظيفة الملك" (ص ٧٢). وربما كان هذا الانفلات التام من "السلطة" بل وعدم فهم معناها إضافة" إلى الحياة غير المستقرة وما يعاني منه الكثيرون من "فاقة" من الدوافع الرئيسية إلى شيوع "قطاع طرق" على نحو ما يظهر من قصة "الشظية" التي تقدم صورة لـ "قاطع طريق" يكاد يهلك من شدة الظمأ" يقابل صاحب "ناقة" فيسلبها منه تحت تهديد "السلاح" وحين يستعطفه صاحب وفي اليوم التالي يقع "قاطع الطريق" في "حفرة ألغام"

فينقذه منها صاحب "الناقة" لكن "شظية" تطير وتصيب "الأخير" في رأسه وترديه قتيلا؛ فهل يعني ذلك أن "البريء" هو الذي يصاب؛ وأن الناقة" يعب يعيدها إليه ويبيتان معا؛ "قاطع الطريق" الذي لم يستجب لاستعطاف صاحب "الناقة" إلا لأنه لم يمتلك "رصاصة"!! هو الذي ينجو ويواصل الحياة؟ هذا بعض ما توحى به هذه القصة؛ بل وما صرح به الكاتب تعليقا على هذا الموقف في "قصة" أخرى. ويهمني هنا أن أقف عند كيفية تصوير "الكاتب" لشخصية "قاطع الطريق" هذا لأن هذه الشخصية بملامحها الصارمة والقاسية والشاحبة تبرز بوضوح أثر "المكان" على "الإنسان": "وصل الرجل (قاطع الطريق) مع الغروب. أسمر طويل القامة، عريض المنكبين وجهه شاحب، صارم. يكسو الشعر، شفتاه جافتان مشققتان. على رأسه عمامة بيضاء. يتلحف بجرد رمادي يميل إلى السواد" (ص ٩٤). لا يكتفي الكاتب بتقديم تلك "الشخصية" من خلال ملامحها "الخارجية" فحسب مثل "طول القامة؛ ضخامة البنية، غزارة الشعر "وهي من تأثيرات "المكان" الإيجابية؛ لأنها تدل على صفات "القوة البدنية؛ والقدرة على التحمل" ومثل "الشحوب؛ تشقق الشفاه "وهي من تأثيرات "المكان" السلبية الضارة كما يتضح؛ أقول لا يكتفي "الكاتب" بهذا بل يلمح أيضا إلى إحدى الصفات المعنوية "وهي الصرامة" وهي صفة مكتسبة أيضا من تأثيرات "المكان"؛ كما أنه يتوقف بوضوح أمام ملابسه التي تعد إحدى العلامات الدالة على "المكان". إن هذه "الشخصية" وغيرها شخصيات أخرى كثيرة داخل هذه المجموعة تعد جزءا من "المكان" تدل عليه ويدل عليها ويتبادلان التأثير فيما بينهما.

وإذا كانت الحياة تقوم على "صراع" الأضداد؛ فإن هذه الظاهرة المرفوضة والممثلة في "قطع الطريق"؛ يقابلها ويتضاد معها هذا "الإيمان" العميق بـ "الله" و"الصبر" على بلائه وانتظار فرجه في أوقات "الشدة" على نحو ما يظهر في قصة "الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة" (ص١٧). هذا "البعد الاجتماعي" يأتي "البعد الذاتي" الذي يصور علاقة "البدوي" بـ "الصحراء" وإحساسه بها ورؤيته لها؛ وقد كثر التأكيد على هذا البعد حتى كان موازيا لـ "البعد الاجتماعي"؛ وقد اتضح هذا "البعد الذاتي" من خلال "الآراء" المباشرة التي تبديها بعض "الشخصيات" أو من خلال «السلوك» الذي تؤديه هذه الشخصيات»؛ ففي بعض الأحيان . وعلى عكس ما هو متوقع ومعتاد تصبح "الصحراء" هي "الملاذ" الذي يحمى "الإنسان" من "غضبة" الآخرين؛ ففي قصة "الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة "يضاجع"

"الدامومي" "تميما" بعد إنقاذها فتحمل منه . على عكس ما هو شائع عن عجزه الجنسي. وبعد تسعة أشهر من وفاة "الدامومي" تضع "تميما" طفلين: "تانس و"أنس" ويثور "النجع"؟ ولم يجد الشيخ "مهمدو" بدا من ترحيل "تميما" وحيدة مع طفليها جمل "الدامومي" إلى وجهة غير معلومة وإلى مصير مجهول؛ حيث لم يعلم أحد ماذا حدث لها؟ "هل تاهت في الصحراء؟ أنقذها رعاة نجع آخر؟ افترستها الضباع والذئاب؟ ماتت جوعا؟ حية أم ميتة؟ لا أحد يدرى (ص ٣٩). ورغم مجهولية هذا المصير" تظل "الصحراء" هي ملاذ تلك "الشخصية من موت محقق كان

ينتظرها على يد "البدو الذين لم يروا في "الدامومي" و"تميما" غير "زان وزانية" (ص٢٨). والأمر نفسه ـ على نحو مختلف ـ نجده مع بطل قصة "إلى أين أيها البدوى؟" حيث تصبح "الصحراء" ملاذه" من قهر "المدينة" وتظل صورة هذه "الصحراء" تخايله بكل ملامحها ومناخاتها وتضاريسها: "تراءت له روابي الصحراء القاحلة... الشاحبة – القاسية والشجيرات البرية الجرداء العطشي... والبحار.. بحار السراب الراقصة الساخرة، والصهد.. الصهد المتدفق مع رياح القبلي و..الجفاف. خرج من المدينة وهو يفكر في الصحراء. حالما بالغناء نادما على بيع جمله وناقته حتى لفحته أول نسمة صهد قبلية" (ص٧٧). لقد أصبحت "الصحراء" حتى بملامحها "القاسية" ("الجدب"، "الشحوب"، "الجفاف"؛ "الصهد"... إلخ) أشبه بـ "المعشوقة" التي تراود خياله؛ وليس غريبا في هذه الحالة أن تصبح "الصحراء" "امرأة" في رؤية «جبورى» بطل قصة «ذرات الرمل التي تقرع الطبول»: إن الصحراء امرأة يصعب اكتشافها منذ البداية، أنت تحتاج إلى معاشرتها وقتا أطول إذا قررت أن تكتشف سرها" (ص٥٣). وعلى كل حال فإن "الكاتب" يسعى ـ بصورة عامة ـ إلى "تشخيص" "الصحراء" وخلع الصفات "الإنسانية" عليها فهي ـ عند "جبور" أيضا ـ كائن حي.. كالإنسان. لها روح ونفس ومسام.. تتعذب. وترقص في النيل، تغنى، تقرع الطبول، تعزف الموسيقى.. ترفه عن نفسها.. تفعل ذلك بعد عذاب قائظ عادة" (ص٥٢) وأكثر من ذلك تصبح الصحراء" موازية لـ "الإنسان" في أفضل حالاته أي حسين يكون بحق "خليفة الله" في الأرض؛ فها هي "الصحراء" خليفة الله في الأرض تنفذ تعاليمه وحكمه

بحذافير قاسية.. هذه الصحراء التي تجود بالمطر وتجعل شجر البطوم يزهر؛ وتتقيأ الغزلان والأرانب والبقر الوحشي، تستطيع أن تزفر صهدا أو تعصف ريحا أو تصلى نارا موقدة لا مهرب منها. وأسوأ ما تستطيع أن تفعله الصحراء هو أن تبخل بالماء.. أن تشح بالماء!" (ص ٦٩، ٧٠)، وقد كثرت حوادث "الموت عطشا" لكن أكثرها "درامية" و"تفجعا" تلك "القصة الثانوية التي وردت في "ذرات الرمل التي تقرع الطبول" والتي تدور حول موت أحد "البدو" غرقا في "بئر" وهو "عار" تماما؛ بعد أن سار مسافة خمسين كيلو مترا بحثا عن "الماء" وبعد أن وصل تلك "البئر" كان "الماء" غائرا في قاعها؛ فواجه اختبارا قاسيا؛ إما أن يموت عطشا فوق "البئر" وهو يتفرج على الماء أو يموت غرقا في الماء (ماء البئر") ففضل الاختيار الثاني؛ أو "أجبر عليه بفعل "العطش" القاتل؛ وهنا تأخذ "الصحراء" إحدى علاقاتها "الصراعية" المدمرة مع "الإنسان" وتظل مأثرة "الصحراء" الرئيسية تلك "الحرية" التي تمنحها لساكنها؛ ولكي نفهم هذا "الأمر" ينبغي أن نتأمل تلك "العبارة" التي أوردها "الكاتب" في مقدمة القصة السابقة لـ "أرنست همنجواى"

وهي "أفيون الشعوب هو الخبز"؛ فهذا "الخبز" هو "الثمن" الذي تمنحه "السلطة" لرعاياها مقابل "سكوتهم" كما جاء على لسان "الملازم" (رمز السلطة) "فما دامت السلطة توفر لك الخبز وتتولاك بالرعاية والعناية والحماية فلابد أن تكسر رأسك إذا "حاولت أن تجهر بالعداء لها، إنها تدفع لك مقابل سكوتك إنها اشترت صحتك إلى الأبد.. أما إذا اخترت

الحرية فما عليك إلا أن تلجأ إلى "الصحراء" (صـ ٦٥). وبعد كل هذا يبقى أن نتساءل وما "الصحراء" إذا؟ ما هو "المسرح" المادي الذي تقع فيه هذه الأبعاد "الاجتماعية" و"الذاتية" الوجدانية؛ هذا ما يتكفل بتقديمه البعد "الجغرافي" و"الطبيعي" (الفيزيائي) وهي الأبعاد التي تهتم بصورة "المكان" من خلال جغرافيته وظواهره الطبيعية" داخله وما به من "كائنات" مختلفة. إن أولى الصفات التي يمكن أن نلاحظها على هذا "المكان" هي أنه "مكان" تكتنفه "الأخطار" في أحايين كثيرة؛ فكثيرا جدا ما يقل "المطر" ويشح وجود "الماء"؛ وعلى النقيض من ذلك قد تجتاحه "السيول" المدمرة؛ فهو مكان" لا يعرف "الاعتدال" في هذه "الظاهرة" التي يتوازي مع شقها الثاني "السيول المدمرة" ما يشهده هذا "المكان" أيضا من "رياح" عاصفة مدمرة؛ وهي "ظواهر تفضى بسهولة إلى أخطار عديدة خاصة أن "البيوت" التي يحتمى بها الناس "ليست أكثر من "خيام" بسيطة التركيب؛ ويتوازى مع هذه الظواهر في قسوتها ما يقع هذا "المكان" تحت وطأته من "شمس" لاهبة شديدة القيظ وهو أمر حين يجتمع مع شحوب "الماء" يصبح شديد القسوة بل وقاتلا في بعض الأحيان لكن هذه "الشمس"

القائظة تصنع ـ في تعاملها وانعكاس أشعتها على رمال الصحراء – ما يعرف بظاهرة "السراب" التي التصقت بالبيئة الصحراوية إذ قلما يتعامل كاتب مع الصحراء دون أن ينسب لها دورها في صنع الأوهام والسراب، فهي ـ على حد تعبير جبرا إبراهيم – أم الأوهام كلها، ويندر أن يتحدث كاتب عن الصحراء دونما عبور يطول أو يقصر، على الظاهرة

السرابية"[3] لكن هذا "السراب" الذي لا يمنح سوى "الوهم" يعلم "الإنسان" التمسك بالأمل والمقاومة الدائمة؛ على نحو ما يؤكد "جبور" في "ذرات الرمل التي تقرع الطبول "حيث" ينبغي أن تقاوم دائما... لا تستسلم للسراب على أنه سراب، فما سراب الصحراء إلا حكمة.. لغز.. ابحث عن ماء حقيقي خلفه.. لا تدع لليأس فرصة للاستبداد بك أو استباحتك.. ففي النهاية، هناك خلف هذا السراب اللانهائي ستجد بئرا، إن لم تجد واحة كاملة. المهم أن تقاوم.. هذا هو سر الصحراء الأول" (ص ٤٩) وتظل هذه الندرة "المائية" سمة أساسية من سمات هذا "المكان"؛ وقد انعكس ذلك على نظرة "البدوي" إلى "الماء" فهو عنده مثل "الشباب" نعمة غير دائمة" يهبها (الله) لمن يشاء، ثم لا يلبث أن ينتزعها ممن يشاء" (ص٨٢). يحوي "المكان" إذا العديد من "الظواهر" المتقابلة والمتوازية؛ وقد ذكرنا لحد الآن مجموعة من هذه "الظواهر" المتوازية (شدة "السيول"، شدة "الحرارة") والمتقابلة (ندرة "الماء"، غزارة "السيول").

ونضيف إلى هذه "الظواهر" المتقابلة مع يتقابل مع شدة "الغيظ" وأعني بذلك ظاهرة "الصقيع" وما يصحبها . بطبيعة الحال – من "برودة" شديدة على نحو ما يظهر في قصة "الجدى الأسود": "عبرنا" الحمادة الحمراء" في خمسة أيام، ولكن المطر لم ينقطع حتى أشرفنا على رمال فزان، تراجع المطر والصقيع بمجرد أن توغلنا في صحراء الرمال" (ص ٢١٣). وتصبح حاجة "البدوي" إلى الدفء... شبيهة بحاجته إلى "الماء": كنا

[3] "قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر" صلاح صالح ص ٤٦.

متعطشين إلى الدفء... إلى إشعال نار هائلة كهذه بعد أن حرمتنا منها أمطار "الحمادة الحمراء" طوال الأيام الخمسة الماضية. ظللت ومأمون نحوم حول النار كالفراشة، نقترب فيحرقنا اللهب... نبتعد فنشعر ببرد الأيام الخمسة فنعود نقترب من جديد" (ص ٢١٤).

ومن "الظواهر" المتقابلة أيضا ما يسميه "مأمون" في قصة "الجدى الأسود" بـ "مفارقات السماء" حين تصر "أن تهب الذين هاى لا يحتاجون؛ في حين تحرم المحتاجين. "الحمادة الحمراء" تضج را بالأمطار وحتى الثلوج في بعض الأحيان فوق الجبال. أما "آلاف" العطشى المحرومة دائما. فحصتها من الأمطار لا تتجاوز الشآبيب" (ص ٢١٤) لكن هذه "المفارقات" تنطوى . كما يؤكد "مأمون" أيضا – على "حكمة" أكيدة وإن كنا لا نعلمها: حيث يختتم رصده لهذه حان الله ربما في ربما في ذلك حكمة لا نعلمها.."المفارقات بقوله: "سبحان ولا يريدنا أن نعلمها" (ص ٢١٤).
وإذا كانت كل هذه "الظواهر" في توازيها وتقابلها خارجة عن إرادة الإنسان" فإن هناك من "الظواهر" ما هو من صنع "الإنسان"؛ وهي ظواهر لا تقل خطورة عن تلك "الظواهر الطبيعية العامة؛ وأعني بهذه "الظواهر" التي من صنع "الإنسان" ما ينتشر بتلك "الصحراء" من "ألغام"؛ ففي قصة "الشظية" يحذر "مبروك" رفيقه قائلا: "خذ حذرك هذه منطقة مزروعة بالألغام. زرعها الألمان والطليان قبل انسحابهم إلى طرابلس" (صـ ١٠١) ورغم هذا "الحذر" و"الدراية" فقد كانت هذه "الألغام" سببا في موت "مبروك"(صاحب "الناقة" كما أشرنا سابقا). لقد كنا إلى الآن أمام مستويات عديدة لتأثير "المكان" على "الإنسان"؛ لكن

"المشهد" السابق يوضح تأثير "الإنسان" الضار! على "المكان" وهو تأثير "ارتد عليه مرة ثانية؛ وإن كانت "الضحية" بريئة كما يؤكد مغزى "القصة" العام. ومن "البدهي" أننا لسنا أما "صحراء" مطلقة غير محددة بل إننا – كما يظهر من الاقتباسات السابقة ـ مع "صحراء" معروفة داخل أحد" الأقطار العربية (الجماهيرية "الليبية") ولهذا كثر ترديد أسماء "أماكن" هذا "القطر" العربي (طبرق، فزان، سبها، زلاف، براك، الحمادة الحمراء... إلخ) مما يؤكد البعد "الجغرافي للمكان؛ ولا شك أن هذا "البعد الجغرافي" المتمثل في ذكر الأسماء صراحة لا يخلو من دلالة؛ حيث تنتمى هذه "الأماكن" إلى جهات "جغرافية" عديدة ومتباعدة مما يدل على ترامي هذه "الصحراء" واتساعها الشاسع. وامتدادا لهذا "البعد الجغرافي" نجد "الكاتب" حريصا على ذكر "تضاريس" "المكان" فيحدد طبيعتها إن كانت جبلا أو سهلا أو مكانا منخفضا إلى آخر هذه الأوصاف بل إنه ـ حرصا على هذا البعد "الجغرافي" – يتتبع في قصة "الطريق إلى الأوراس" ما يحدث من تغيرات في "الصحراء" على مدى مسيرة إحدى القوافل "حيث يقول: "بعد ثلاثة أيام بدأت الصحراء تأخذ شكلا آخر.. انحسرت الصخور، وشرعت القافلة تسير عبر خلاء مغطى بالحصى، ولكن تنتظرهم جبال الجعيفرى الوعرة" (ص٢٢٢) وفي قصة "الزغب" نجد وصفا أكثر تفصيلا لطبيعة "المكان" الجغرافية، وقد كان هذا "الوصف" مساعدا على فهم "حدث" القصة الرئيسي وهو مطاردة "اخنوخن" لـ «غزالة" شاردة؛ مما يعني أن "الوصف" هنا ليس محايدا؛ أو مجرد تقديم لـ "المكان"؛ بل متآزر ومتفاعل مع "الحدث" بصفة أساسية وبقية "العناصر الفنية بدرجات

متفاوتة على نحو ما يظهر في تلك "الصورة": "وقف (أخنوخن) فوق القمة يتأمل انحدار الجبل: صخور كبيرة تغطى امتداد السفح، أشجار برية صغيرة تتناثر متشبثة بالصخور في استماتة.. وهناك أسفل الجبل، تنتشر هضاب مغطاة بأحجار سوداء، وأودية مكسوة بأشجار السدر والرتم والطلح وأعشاب برية شاحبة" (ص ١٥٩) فمن التحديدات "الجغرافية" الواردة في هذا "الاقتباس" نجد: القمة، الجبل، الصخور، السفح، الأودية، وهي "مفردات" تنتمي كلها إلى علم "الجغرافيا" لكن "الكاتب" لا يذكر كل هذه المظاهر إلا لكي يدلل على شدة معاناة "أخنوخن" في مطارداته الدائبة لتلك "الغزالة" التي تقترب من حدود "الرمز" كما أوضح لاحقا.

ورغم هذا "التحديد" الجغرافي فإن هذه "الصحراء" لا تختلف كثيرا فيما نحسب عن غيرها من "الصحراوات: فيما تحويه من "حيوانات" و"نباتات"، و"الأفاعي" من "الحيوانات" الضارة المستوطنة في هذه الصحراء والتي أشار إليها الكاتب بوضوح بل جعل منها عنوانا فرعيا في قصة "جرعة من دم"؛ وفي هذه القصة "الفرعية والتي تحمل عنوان "الأفعى تقتفي أثر قاتلها "يقدم صورة كريهة لها حين يقول: "عندما سمع ذلك الفحيح الكريه الذي يقشعر له البدن دائما، ويشعره بالتقزز ويبعث في نفسه الجنون والعدوان. ورآها مكومة عند جذع الشجرة قرب عش من أعشاش الطيور البرية مهددة بلسانها، تذكر أنه نسي البندقية فهجم عليها بعصاته في جنون ناتج عن غريزة الدفاع عن النفس. مظهرها الكريه لا يدع فرصة للتفكير أبدا" (صـ ٨٠، ٨١)، إن هذه "الأفعى" بقدرتها الفائقة على "القتل" تمثل إحدى أدوات البيئة "الصحراوية" في علاقتها "الصراعية" مع "الإنسان" وفي

هذه الحالة تصبح "الخبرة" العالية في معاملة هذه "الأفعى" إحدى وسائل المقارنة الإنسانية وهذا ما تعلمه بطل هذه "القصة" "من" بدو الطوارق "حيث" نزع رأسها عن جلدها.. حفر حفرة صغيرة بعصاته ودفن الرأس، كان لا بد له أن يفعل ذلك.. فإذا قتلت أفعى وأهملت أن تنزع رأسها جاءتها بقية الأفاعي بعد أن تمضي مباشرة لتعيد لها الحياة، وتمضى تقتفي أثرك حتى تقتلك أينما كنت (ص ٨١).

ويبدو أن اقتران البيئة "الصحراوية" بـ "الأفاعي" من الصورة الملازمة لخيال "الكاتب"؛ حتى أنه يتذكرها أثناء محاولات "الدامومي" إنقاذ "تميما" ووسط تتابع هذه "الأحداث" التي تهددهما بالموت يتوقف "الكاتب" لوصفها: "على ضوء الفنار شاهد (الدامومي) أفعى تمرق بسرعة مستسلمة للتيار، وربما ميتة على الأرجح. لم يخف. لم يقشعر كما كان يحصل معه عادة عندما مجرد فحيحها، أو يشاهد آثارها تحت الحشائش البرية، لكن القشعريرة تتبدد بمجرد مشاهدته لها، لحظتها فقط يشعر باطمئنان وبرغبة وحشية في ارتكاب جريمة قتل، وكان يرتكبها دائما" (ص٢٣) يسمع إن "الكاتب" في هذا "المشهد" كما في "المشهد" السابق يحاول أن يؤكد على طاقات "الإنسان" الكافية وتفجرها عند مواجهة "الخطر"؛ فـ "الدامومي" هنا كان يخشى مجرد سماع "فحيح" "الأفعى" أو رؤية "آثار" سيرها؛ لكن عندما يراها تتملكه. رغبة "شديدة" في "قتلها" تماما كما حدث في بطل القصة السابقة "الأفعى تقتفي أثر قاتلها".

وعلى النقيض من هذه "الصورة" الكريهة التي يرسمها "الكاتب" لـ

"الأفعى"؛ نجده يرسم "صورة" باهتة تقترب من حدود "الرمز" لذلك "الحيوان" الصحراوي الجميل الشارد ألا وهو "الغزال"؛ ففي قصة قصيرة بديعة بعنوان "الزغب" يصور "الكاتب" مطاردات "أخنوخن" الدائبة لتلك "الغزالة" الوحيدة التائهة في العراء؛ إن صفتي "الوحيدة" و"التائهة" توحيان – برأيه ـ باقتراب هذه "الغزالة" من مشارف "الرمز" وتتوالى "الأحداث" مؤكدة هذا "الإيحاء": في منتصف النهار، والسراب الراقص على الرمال السمراء، عندما يستسلم كل شيء في الصحراء للهيب الشمس المتدفق في عناد، استطاع أخنوخن أن يصيب تلك الغزالة الوحيدة التائهة في العراء.. أصابها.. عثر على الدماء المسفوحة على الرمال. بعد أن انطلقت الغزالة كالسم لتختفي خلف السراب"(صـ ١٠٧، ١٠٨). إننا هنا أمام "صورة" حركية أقرب ما تكون بـ "اللقطة السينمائية، يحدد فيها الكاتب "الزمن" (منتصف النهار) وطبيعة اى "المكان" (رمال سمراء، شمس ملتهبة، عراء) و"الحدث" (إصابة "الغزالة" ثم غيابها خلف السراب). إن "الغزالة" تحديدا هي العنصر "الوحيد المفارق" لكل ما حولها، وهو السبب الذي يجعلنا نفهم سر تعلق "أخنوخن" بها؛ حتى أنه يظل مستمرا في مطاردتها بعد زحف الشيخوخة إليه؛ ويظل في إثر تلك "الغزالة" مستهديا بخيط الدم الذي خلفته في الصحراء! وأخيرا وبعد كل هذه المطاردات يدرك هذه "الغزالة": "ملقاة تحت شجرة برية جافة الأغصان" (ص ١١٠). فهل "الصحراء" هنا رمز لـ "الحياة" وما بها من شظف وقسوة ومعاناة وهل هذه "الغزالة" هي رمز لـ "آمال" الإنسان التي يظل يطاردها طيلة عمره؛ وعندما يدركها تكون قد فقدت "قيمتها" أو فقد هو

إحساسه بها؟ إن هذه التفسيرات التي أقدمها ليست إغرابا في "التأويل بل هي أقرب "التفسيرات" التي ترشحها "القصة" بأحداثها ولغتها وإشاراتها الرمزية. وعلى العكس من "القصة" السابقة تحكى قصة "الغزلان" عن استباحة "الإنسان" لـ"للصحراء" واقتحامه لها بـ «السيارات" و"البنادق" المزودة بالخرطوش؛ ومن خلال هذا "التقدم العلمي أصبح صيد الغزلان" سهلا الرصاصة الواحدة تحصد غزالا غزالين، ثلاثة غزلان، وأحيانا أربعة غزلان دفعة واحدة. ظلت تتساقط كالذباب" (ص١٣٩). إن القصتين "("زغب" و"الغزلان") تشكلان معا بنية "قصصية" واحدة تحكى قصة صراع "الإنسان" و"الصحراء" وموضوع هذا "الصراع" في هاتين القصتين تحديدا . هو "صيد الغزلان"؛ وقد كانت الغلبة واضحة لـ "الصحراء" في القصة الأولى؛ ثم تجنح بوضوح شديد إلى "الإنسان" بعد التقدم «العلمي" الذي أحرزه؛ لكن "القصة الثانية تلمح إلى فقدان هذا "الحيوان" الجميل لما كان يحيط به من إشعاعات "جميلة حين تجعل تساقطه شبيها بتساقط "الذباب"؛ فقد أصبح "الصيد" هنا اليا لم يعد يدل على تلك "المهارة" و"القدرة على التجلد و"التعلق" بهذا "الحيوان" الشارد الجميل وبجانب هذين النقيضين ("الأفعى"، "الغزال") يعرض "الكاتب" لـ "حيوانات" أخرى بصورة إجمالية سريعة؛ ومن ذلك مثلا تقديمه لـ «الجنادب" في أحد مواضع قصة "ذرات الرمل التي تقرع الطبول" وهو يقدمها بحيث تغدو "أصواتها" متداخلة بطريقة ساخرة مع صوت الملازم خفتت همهمة الأهالي في الخارج واحتد زعيق الجنادب وهدير المحركات الزراعية، استمرت جوقة الجنادب تنسخ بصرخاتها الحادة مأتما غامضا اختلطت بصوت

الملازم" (ص ٥٧) تضعنا الجملة الأولى من هذا الاقتباس أمام مفارقة أليمة وهي خفوت همهمة الأهالي" فبالإضافة إلى أن "الهمهمة غير واضحة فهي خافتة أيضا؛ لقد التزم الأهالي بهذه "الهمهمة" الخافتة" إزاء "حادثة" موت "جبور" أو احتمال "موته" الذي تحقق؛ كل هذا في مقابل "حدة زعيق الجنادب"؛ لقد أصبح حزن "الطبيعة" بكائناتها على مصير "الإنسان" أكثر وضوحا من حزن "الإنسان" على نفسه وعلى أقرانه؛ خاصة إذا علمنا أن هذا "الملازم" قد تأخر عن إنقاذ "جبور" كما اعترف هو بنفسه "أما أنا فلم أفعل سوى أني تأخرت.. تأخرت قليلا.. تعمدت ذلك.. بضع ساعات، أو ربما نصف يوم. كانت كفيلة، بحيث تتولى الصحراء بقية المهمة.. كان ينبغي أن أفعل ذلك.. عقاب صغير باسم السلطة التي تمرد عليها ورفض أن يتناول الخبر من يديها" (ص ٦٥). وإذا كانت "الجنادب" في "الاقتباس" السابق قد قامت بما يشبه دور الكورس" القديم "المعلق" على "الحدث" المقدم؛ فإنها قامت بما يشبه هذا الدور نفسه في قصة "الجدى الأسود" حين يتحول الذهب" ـ على نحو أسطوري ـ إلى "رماد" فيسود "صمت" قاتل لا قطعه إلا "صياح الجناب في الواحة" (ص٢١٩). التيهما في ولة وتظل "الجمال" و"الماعز" أهم "حيوانات" "الصحراء"؛ فيها تحدد درجة "ثراء" "البدوي"؛ كما أنهما أساس التعامل بين الراعي وصاحب "القطيع" فقد كانت أجرة "الدامومي" على رعيه لقطيع أحد "الأثرياء" "معزاة واحدة في العام إلى جانب المأكل والملبس (ص٢٠)؛ وقد يكون "الجمل" أو "الناقة" هي كل ثروة "البدوي وبدونه أو دونها يتعرض لـ "الهلال"؛ فبطل قصة "إلى أين أيها البدوي؟ أين؟ "لا

يندم على شيء مثل ندمه على بيع "جمله"؛ وبطل قصة الشظية" يعرض نفسه لـ "القتل" على يد "قاطع الطريق" حتى يستنفذ "ناقته"؛ وكما أن "الجمل" أداة" معيشة" لـ "البدوي"؛ فهو أيضا أداته في "الحروب" و"مقاومة" المستعمر على نحو ما يظهر في قصة "الطريق إلى الأوراس" حيث كانت "الجمال مثقلة بحمولات السلاح وكثيرا ما يصاب بعض هذه الجمال في "الطريق" ففي هذه "القصة": "هوى (جمل) بالأمتعة في الأعماق، وهو يرغى، والزبد يغطى فمه فيرتد صدى صوته مضاعفا أليما" (صـ ٢٢٦). وكأننا أمام "استنفار" عام لـ "الإنسان" و"الحيوان" لمقاومة "الاستعمار"؛ بل واستنفار لـ "صحراء نفسها التي كانت في بعض الأحيان ضد ساكنيها؛ حيث تتحول إلى "حصن" منيع يحمى ساكنيه ويصد أعداءهم، فإذا كانت "الصحراء" في قصة "الطريق إلى الأوراس" هي التي تسببت في موت أحد "جمال القافلة" فإنها . أي تلك "الصحراء . هي التي كانت حصنا منيعا في وجه الفرنسيين "حيث كان "بئر" العوينات" يقع في قلب الصحراء الرملية ولن يطالوه إلا بالسيارات ولا بالطائرات... الصحراء أقوى منهم، ونحن أقوى من الصحراء (ص ٢٣٤)؛ وبقليل من "التكييف" يمكن القول إننا أمام ما أسماه "حسن بحراوي" مفهوم "التراتبية" الذي يتوزع فيه "الفضاء" (بمعناه الواسع الذي يشمل "المكان والشخصيات") إلى عدة طبقات أو فئات مكانية (ونسب متفاوتة في صفة ما) وفق مبدأ تراتبي معقد.[٤] فإذا بدأنا من أعلى وفقا لصفة "الغلبة"

---

[٤] انظر "بنية الشكل الروائح" حسن بحراوي.

و"القوة" كان "الترتيب" على هذه الصورة "البدوي؛ الصحراء؛ الغربي؛ وإذا بدأنا من أدنى كان الترتيب على عكس الصورة السابقة"؛ الغربي؛ الصحراء؛ البدوي". ولا ينبغي أبدا أن "نعمم هذا "الحكم" أو نمنحه صفة "الاستمرارية" الدائمة؛ لأنه خاص بالموقف الذي نحلله هنا؛ كما أنه كثيرا ما يتم تبادل المواقع بين "أطراف" هذه المعادلة "التراتبية". هذا التنوع نفسه نجده فيما ذكره "الكاتب" من "نباتات"؛ ويبدو أن "شجرة الرتم" من الأشجار شديدة الانتشار في هذه البيئة "الصحراء" على نحو ما يظهر من قوله في قصة "الطائر المقدس أو شجرة الرتم": "ولم يمر أسبوع آخر (من فصل الربيع) حتى ازدهرت الأعشاب والأشجار البرية، ازدهرت حتى أشجار الرتم التي تكتظ بها الأودية والسهول المجاورة (صـ ١٦٨) ومن الأشجار المنتشرة والتي ذكرها "الكاتب" مرارا أشجار "السدر" و"الأثل"؛ وكذلك "الأعشاب" البرية، ورغم ذلك تظل "الصحراء" . بطبيعة الحال . فقيرة في نباتاتها وأشجارها بل إن بعض هذه "الأشجار" ذو تأثير "ضار" مثل "شجرة الرتم" التي يؤدى أكل أوراقها إلى "التحذير" الواضح. فإذا ما انتقلنا إلى البعد الزمني "الذي يتداخل بقوة مع طبيعة "المكان"؛ فسوف نلاحظ على هذا "البعد" ذلك "الإيقاع" البطيء والرتيب الذي يتلاءم مع كافة "العناصر" الفنية الأخرى. وأولى علامات هذا "البطء" وتلك "الرتابة" "تكرار" الإشارة إلى وحدات زمنية محددة دون تغيير يذكر مثل: القيلولة، النهار، الغروب، الليل، وهذا في "تكرار" رتيب يدل على تشابه هذه الأوقات بين يوم وآخر بل بين عام وآخر إننا أمام "زمن" "ثابت" في ملامحه باستثناءات قليلة سوف نشير إليها لاحقا. إن هذا "الثبات"

التقريبي بطبيعة الحال، قد وسم تقديم الزمان بالعمومية فنحن أمام "قيلولة معروفة نشاهدها كل يوم بخصائصها التي خبرناها جيدا، والأمر نفسه لا يختلف مع "الغروب" أو "النهار" أو "الليل"؛ وطبيعي في ظل هذه "العمومية" أن "يتم التأريخ في صيغة السارد القديم، التي تحسب بالوحدات الزمنية الصغرى المتشابهة: الصباح، المساء، الفجر، الشروق، الغروب.. أو الوحدات الزمنية الأكبر الشتاء، الصيف، الخريف الربيع أو الوحدات الزمنية الأكثر اتساعا الأيام المطلقة والسنوات العديدة لا معنى لحصرها"(٥) يتم تقديم "الزمن" إذا بدرجة واضحة من "العمومية"؛ وليس أدل على ذلك من تقسيمه ذلك "التقسيم الثنائي الشهير: "الماضي" و"الحاضر"؛ وأن تعقد "المقارنات" الدائمة بينهما؛ فموضوع صيد الغزلان" على سبيل المثال والذي اتضح فيه الفرق بين الماضي و"الحاضر" كما أشرت سابقا؛ يتم تكراره بوصفه "علامة" دالة على تأكيد هذا "الفرق بين "العهدين" على لسان الشيخ "غوما" وهو يستقبل "مرزوق" مرحبا: "الحمد لله على السلامة، لقد تلقيت هديتك اليوم. شكرا لك. ولكن لماذا التبذير؟ غزالة كاملة!! تكفي قطعة واحدة يا بني. لحم الغزال لم يخلق للشبع، لحم الغزال دواء. قطعة صغيرة تكفي. هذا كان على أيامنا أما اليوم.." (ص١٤١) نحن هنا أمام مقارنة بين ذلك "الماضي" الذي كان يتعامل مع لحم "الغزال" بوصفه "دواء" و"الحاضر" الذي يهين ذلك "الحيوان" ويبتذله. ففي مقابل "الفزع" الذي قابلت به "امرأة" "مرزوق"

---

(٥) "صوت الراوي، دراسة في ملحمة الحرافيش" د. السيد فضل بالإسكندرية.

منظر "الغزلان" التي تم صيدها بقولها: "يا ربي! ما هذا كله! هل يعقل أن يكون كل هذا غزلانا؟ (ص١٤٥) نجد الشيخ "غوما" يصرح بأنه لم يكن يصطاد أكثر من "غزالتين في العام" ومع ذلك كان "الخير" وفيرا وكانت "الصحراء جنة الله" (ص ١٤٢)، وينبغي في مجال المقارنة بين "الماضي" و"الحاضر" أن نلاحظ شيوع استخدام الفعل "الماضي" بإيحاءاته الملحمية في استدعاء هذا الزمن "الماضي"؛ يقول الشيخ "غوما" في القصة "الغزلان": "أعرف، أعرف لقد مضى الموسم. آ. آه إنني في غاية الشوق إلى الصحراء. في السابق كنت أشرب حليب النوق، وآكل الكلأ والكمأ في الربيع، وأصطاد غزالتين في العام، يا لها من أيام "(ص ١٤١، ١٤٢) ففي هذا الاقتباس "نلاحظ شيوع الفعل "الماضي" (أعرف، مضى، كنت) وحتى ما ورد من أفعال مضارعة مثل (أشرب، آكل، أصطاد) فإنها تأخذ دلالة الوقوع في "الماضي" بعد "الفعل" "كنت"؛ كما نلاحظ شيوع الأساليب "الإنشائية" الدالة على التوجع والتعجب (آه إنني في غاية الشوق إلى الصحراء، يالها من أيام). كما ينبغي ملاحظة شيوع الفعل "المضارع" بإيحاءاته الدرامية للتعبير عن الزمن "الحاضر"؛ ولننظر إلى بداية "الشظية": "قبل أن ينقلب ميزان النهار، ويبدأ قرص الشمس الملتهب في الانكفاء نحو الغروب، كان الشبح القادم من بعيد يصارع الأفق فيبدو كذبابة.. نقطة سوداء تافهة في الخلاء المنبسط إلى الأبد. في البداية خالت صخرة أو شجرة برية. ولكن الشبح شرع يتضخم ويكبر ويقترب حتى أيقن أنه رجل يتشح بالسواد" (ص ٩٣). حيث نلاحظ شيوع الفعل "المضارع" (ينقلب، يبدأ، يصارع، يبدو، يتضخم، يكبر، يقترب، يتشح)؛ وهي أفعال

تدل بدلالتها المعنوية على "الصراع" و"المجابهة" أي "الدرامية"؛ ويبدو هذا "الصراع" كونيا ف "الانقلاب" يحدث لـ "ميزان النهار"؛ وهذا الشبح القادم" "يصارع" "الأفق"!! والذي يتضخم و"يكبر ويقترب" ليس سوى "شخص" مجهول أشبه بـ "شبح" "يتشح" بالسواد؛ ثم نكتشف أن هذا "الشبح" لم يكن سوى "قاطع الطريق" الذي تحدثنا عنه سابقا؛ مما يعطى استفادة هذا "المشهد" دلالته" الدرامية "المؤكدة". ولا يفوتنا أن نشير إلى: "الكاتب" الواضحة من فن "السينما" في تقديم هذه "الصورة" الحركية؛ حيث تبدأ بصورة "كلية بعيدة يبدو فيها "الرجل" صغيرا جدا مثل "ذبابة"، ومع اقتراب "الكاميرا" يبدأ هذا "الشبح" يتضخم ويكبر، ويقترب". وكما يرتبط "الماضي" – عند الشيخ "غوما" . بـ "الخير" فإنه يرتبط أيضا بـ "الأساطير" والتفكير "الخرافي" ومن ذلك ما يشاع عن إمكانية "العثور" على "ذهب" مدفون بـ "الصحراء الكبرى" بشرط إراقة دم "جدي" أسود ويعلق الشيخ "غوما" على ذلك بقوله: يقولون ذلك. ولكن هذا النوع من الذهب يعثر عليه في الصحراء الكبرى دائما في مناطق لا يمكن الحصول فيها لا على جدي أسود، ولا على جدى أبيض" (ص ٢١٩). فهل يوحي قول الشيخ "غوما" هذا باستحالة العثور على هذا "الذهب"؟ وبالتالي هل يمكن القول إن تلك الحكاية "الخرافية" تنطوى على "حكمة" مؤداها أنه من "العبث" انتظار "العثور" على "الذهب" في "الصحراء" هكذا ميسورًا دون جهد بل ينبغى بذل الجهد لكي تتفجر هذه "الصحراء" بالخير دون انتظار لهذه المصادفات العبثية. وفي إطار هذا "الماضي" يتوقف "الكاتب" طويلا أمام ما يسمى بالزمن "التاريخي"؛ وهو

الزمن الذي يزخر بالنضال ضد "الاستعمار"؛ فنجد في بداية قصة "واحة كبيرة تضج بالغناء "ثبتا لذلك" الحوار "الذي دار بين "جرسياني" و"عمر المختار" قبل تنفيذ حكم الإعدام": أما القيت عدة لا " . أتعرف كم عدد قوتنا بالمقارنة مع قواتك؟

. نعم أعرف، عشرات الآلاف، ورجالي بضع مئات

– أتعرف نوع عتادنا؟

. نعم أعرف. إنه أحدث العتاد.

– وهل تعتقد أنك تستطيع أن تهزمنا برجالك وعتادك هذا؟

. لا. كنت أعلم أنني لا أستطيع.

. لماذا تحاربنا إذا.

.كنت فقط أؤدي واجبى" (صـ ١١٥).

إن هذا "الحوار" لا يعكس فحسب فترة "تاريخية" محددة؛ بل يعكس . وهو في ذلك امتداد لما سبق . ذلك الصراع بين "الماضي" الذي يمثله "المختار" بقيمه وشموخه وإحساسه بالواجب؛ و"الحاضر" الذي يمثله "الاستعمار" بجشعه واستعلائه ورغبته في الهيمنة. وتمثل قصة "الطريق إلى الأوراس" فترة تاريخية أخرى؛ هي فترة نضال "الجزائريين" ضد الاستعمار "الفرنسي" ومشاركة بعض "الليبيين" في هذا النضال، والإشارة إلى هذه الفترة التاريخية واضح منذ "العدوان" حيث إن "الأوراس" هي "سلسلة الجبال الجزائرية التي انطلقت منها الثورة على الاستعمار، وبناء على هذا

فإن "الأوراس" قد أضيف إليها بوصفها "مكانا" في الأساس بعدا زمنيا" تاريخيا ملاصقا لها؛ وهذا يعني أننا لسنا أمام "مكان"

فحسب؛ وبدهي أننا لسنا أمام دلالة "زمنية بعيدة أو منفصلة عن "المكان"، إننا بالتحديد أمام ما يسميه "باختين" بـ "الزمكان" ويعني به "التفاعل الأساسي للعلاقات المكانية الزمانية، كما استوعبها الأدب، وما يهمنا هو أنها تعبر عن استحالة الفصل بين المكان والزمان[٦]. وتظل هذه الإشارات "التاريخية التوثيقية مستمرة على مدار النص؛ بل إن "الكاتب" يضع هامشا لتوضيح ما ورد في بعض "القصة"؛ فبعد أن يعتقل "الفرنسيون" أحد المناضلين وهو مواضع "الكازوكي" يقومون بضربه وتهديده بالقتل لكي يصرح لهم بمكان أحد "الرفاق" ولما يئسوا منه أطلقوا سراحه فيذهب من فوره إلى نقطة البوليس "الليلية"؛ ولما كان وجود نقطة بوليس "ليبية" أمرا غامضا فإن "الكاتب" يلجأ لتوضيحه في الهامش بقوله لقد "ظل جنوب ليبيا محتلا من قبل فرنسا حتى عام ١٩٥٦، وكان ثمة نقط بوليس ليبية في هذه المناطق" (ص٢٢٣)، وبجانب تفصيل هذه الحقائق "التاريخية" و«الجغرافية» يذكر الكاتب بعض "الأحداث التاريخية» و"الجغرافية" على لسان إحدى الشخصيات (أمود) في حديثه إلى "بو سعيد" قائد القافلة المتجهة إلى "الأوراس"؛ حين يندهش الثاني من تعذيب "الفرنسيين" لـ "الكازوكي" رغم أنه مشلول. سبحان الله. تبدو كأنك قادم

[٦] "تشظى الزمن في الرواية الحديثة د. أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ ص ١١.

من القمر الفرنسيس يستطيعون أن يفعلوا أكثر من ذلك، ما زلت شابا وستعلمك الأوراس الكثير. لقد قتل الطليان زوجتي الأولى في الـ ٣١ عند لغات". بحثوا عنى فلم يجدونى، استنطقوها حتى ماتت" اجتياحهم ضربوها، اغتصبوها، جرجروها بسياراتهم عبر (ص ٢٣٠).

ويهمنا في "الاقتباس" السابق أن نتوقف عند ذلك البعد "الفلسفي ـ الذهني" الذي يمنحه "أمود" لمكانين وردا في هذا "الاقتباس" هما "القمر"، و"الأوراس" فإذا توقفنا عند "القمر" لأمكن القول إن "الوصول" إليه يمثل درجة عالية من "العلم" الذي استطاع "الإنسان" من خلاله اختراق كل هذا الفضاء للوصول إلى "القمر" لكن دلالة "القدوم" من "القمر" تختلف في التوظيف "الشعبي" لها؛ لأنها تعنى "الجهل" بما يدور على "الأرض"؛ وبهذا يأخذ "القمر" بعدا" فلسفيا ـ ذهنيا" في توظيفه على هذا النحو في الاقتباس السابق؛ والأمر نفسه نجده مع "المكان" الثاني (الأوراس) حيث يجعل منها "أمود" مصدرا للعلم؛ مما يؤكد بعدها "الفلسفي ـ الذهني" حيث إن الإنسان يلجأ إلى تغيير "الأمكنة" لتحقيق غايات ثقافية وعلمية أو لغايات نفسية تخلصا من القلق مثلاً أو لغايات اجتماعية ثقافية وهو ما يحققه الانتقال من القرية إلى المدينة مثلا أو لغايات اعتيادية كرحيل الرهبان والمتصوفين إلى "الصحاري"[٧] لكن الرحيل – إلى "الأوراس" يختلف عن كل هذا؛. صحيح أنه يمنح "العلم" كما يقول "أمود" لكنه "علم" بـ"الحياة" وطبائع "الاستعمار" ووسائل مقاومته" ومعنى "الحرية" وضرورتها. توقفنا لحد الآن أمام بعدين أساسيين

---

[٧] " قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر" صلاح صالح.

من أبعاد "الزمن" هما: البعد "الطبيعي" أو "الكوني" أو "الفيزيائي" وهو البعد الذي يمثل "الحركة" الطبيعية الكونية؛ والبعد "التاريخي" وهو البعد الذي يعبر عن "فترات" تاريخية محددة؛ وقد اتضح من تحليل هذين "البعدين" عمق تداخلهما "المكان" بوصفه هدف هذه "الدراسة" الأساس؛ حتى أننا توقفنا أما بعض الأبعاد "المكانية" في الاقتباسات الواردة مع لتمثيل بعض أبعاد "الزمان" على نحو ما ورد في الاقتباس السابق. يبقى الآن أن تتوقف عند بعض الأبعاد "الزمانية" الأخرى؛ وسوف أشير سريعا إلى ما يمكن أن نسميه بـ "البعد الذاتي" لـ "الزمن" وذلك لبداهة هذا "البعد" فالزمن" في الأساس إدراك "ذاتي" وهو لا يعرف إلا بآثاره التي تدركها "الذات" وتتفاعل معها؛ ويظهر ذلك جليا في قصة "الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة" في تعليق بعض الشخصيات على طول تلك "الليلة" التي انتظروا فيها عودة "الدامومي" بـ"تميما" و"بعد أن احتسوا الطاسة" الأولى شكي أحد الرجال من طول الليل، بعد الطاسة الثانية أبدى رجل آخر نفس الملاحظة. وقبل الطاسة الأخيرة لاحظ ذلك ثلاثة رجال بصوت جماعي تقريبا" (ص٣٥) ومن المهم أن نلاحظ أن "الشعور الذاتي يمكن أن ينتقل بـ "الإيحاء" وهذا ما نلاحظ على "الاقتباس" السابق؛ حيث بدأ هذا "الإحساس" بطول "الليل" ينتاب إحدى الشخصيات ثم لم يلبث أن شمل "الجميع" ويبدأ "حوار" ذو طابع "معرفى متفلسف حول طول "الزمن" وقصره؛ قال ثالث بصوت يصطنع الحكمة والعلم ببواطن الأمور:– الليل لا يطول أبدا، الليل هو الليل دائم التدخل الشيخ مهمدو في الحديث لأول مرة بعد صمت طويل:

ـ بل يطول.. ويقصر

– يطول في الشتاء.. ويقصر في

– قاطعه الشيخ بحماس مفاجئ

ـ لا.. يطول عندما يكون ثمة ضحايا..

سعل وأضاف بهدوء:

– ضحايا بشرية!" (ص٣١). –

إن "الحوار" السابق لا يطرح فحسب "منظور الشخصيات المتحاورة حول "الزمن"؛ بل يربط ـ وهذا أدخل في موضوعنا ـ بين "الزمن" وما يدور فيه من "أحداث"؛ فسقوط "ضحايا" بشرية هو الذي يتسبب في طول "الليل" أو غيره من "الأوقات" الزمنية. وهو ما يصنع تآزرا وتفاعلا بين "الزمن" و"الحدث" وبينهما و"المكان" من ناحية أخرى؛ إذ لا يتصور وقوع "حدث" بدون "مكان" يحتويه. يرتبط "الزمن" إذا بما يقع فيه من "أحداث" ثم تحدد "الأحداث" رؤية أو منظور الشخصية" لهذا "الزمن"؛ ثم ترتبط هذه "العناصر" جميعها بـ "المكان" الذي لا بد من وجوده ـ بداهة – لاحتواء كافة هذه "العناصر"، وتمثيلا لهذا "التفاعل" شديد الخصوبة بين هذه "العناصر" يمكننا أن نسوق مثالا آخر من قصة "إلى أين أيها البدوي؟ إلى أين" حيث نجد في بدايتها مثل هذا التداخل الفعال: "اليوم قرر البدوي أن يهجر الصحراء إلى الأبد ويلجأ إلى المدينة. أمر غريب أن يفعل البدوي ذلك: ولكن.. ثمة دائما" لكن "اللعينة هذه، ولكن كان لابد أن يفعل ذلك.. عاش وحيداً في الصحراء طوال نصف قرن متنقلا من واد

إلى واد، من سدر إلى سدر من خلاء إلى خلاء، ومن سراب إلى سراب يرعى الغنم لقاء معزاة في العام.. يأكل الكمأة أو يقتات الأعشاب البرية أو يعجن الدقيق ويدفنه في الرمل إذا حدث ونال رضا زوجة صاحب القطيع، و... ويغني... كان هذا الراعي البدوي يعشق الغناء... ربما لأنه لم يذق حكم الفرنسيين أو الطليان.. ربما لأنه لم يسمع بجرسياني ولا بهتلر.. أو ربما يغني لأنه سعيد" (ص٦٩). لقد آثرت اقتباس هذا "المقطع" كله لأنه يدل بوضوح على هذا "التفاعل" الخلاق الذي أشرت إليه بين "العناصر الفنية المختلفة؛ فمن ناحية نجد تلك الإشارات "الزمنية المتعددة بأبعادها المختلفة (اليوم، الأبد، دائما، نصف قرن، العام) وتلك الإشارات "الزمنية" التاريخية إلى فترات "الاستعمار" الفرنسي والطلياني؛ كما نجد تلك الإشارات "المكانية" العديدة (الصحراء؛ المدينة؛ واد، سدر، خلاء، سراب)؛ كما نجد تلك "الإشارات" التي تحدد طبيعة "الأحداث" التي يقوم بها هذا "البدوي" (يهجر، يلجأ، عاش، ينتقل، يأكل، يقتات، يعجن، يدفن، يغني)؛ وبتداخل هذه "الأبعاد" جميعها: الزمان، المكان، الأحداث، الشخصية؛ ينتج ذلك الإحساس الفادح داخل، "الشخصية" بثقل "الزمن" وأعبائه وثقل "المكان" الصحراوي بوصفه "مكانا" طاردا لتلك "الشخصية التي عانت من الوحدة والفاقة وعدم الاستقرار، ورغم أن كل ما ذكرناه من أبعاد "زمنية" يدخل بداهة في تكوين العمل "القصصي" فإننا نود أن نتوقف أمام كيفية توظيف "القصة" لعنصر "الزمن" في بناء "أحداثها" بترتيبها؛ لأن هذا التوظيف القصصي لعنصر "الزمن هو الذي يحدد الفرق بين "الحكاية" كما يفترض حدوثها في "الواقع" بترتيبها

الطبيعي؛ و"الخطاب" الذي يعتمد على "الحبكة" والتي يعني ترتيب "الأحداث" ترتيبا خاصا داخل العمل "القصصي" لأغراض فنية؛ وذلك لأن "القصة تتعلق بالأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم فيما بينهم مع الأحداث التي تجرى (في حين) يرتبط الخطاب بالطريقة (الحبكة) التي بواسطتها يتم إيصال القصة أو التعبير عنها"[^٨] وسوف أتوقف عند "القصة" الأولى في "المجموعة" وهي قصة "الصلاة خارج الأوقات الخمسة" وإذا تأملنا عنصر "الزمن" داخلها فسوف نجدها تبدأ من "ذروة" الأحداث؛ أي بعد أن بلغت "الأحداث درجة "التأزم" القصوى؛ ولعل استخدام "الكاتب" لكلمة "ذروة" منذ "البداية" يكون دالا على ذلك: "في ذروة الضجيج انبثق الداموسى...ومن ذروة" الأحداث هذه تبدأ "القصة" بـ "استرجاعات" زمنية عديدة من خلال مجموعة من المقاطع (المشاهد) التي تحمل عناوين مختلفة بهذا الترتيب:

١ – البداية

٤ – التيار

٧ – الصلاة

١٠ – النهاية.

لكننا إذا أردنا ترتيب "الأحداث" كما يفترض وقوعها طبقا للتسلسل المنطقي؛ فسوق يكون من اللازم أن يأتي "المقطع الثالث (الدخان والنار) أولا حيث يحكى عن ميلاد "الدامومي" وطفولته وصباه

---

[^٨]: "تحليل الخطاب الروائي" سعيد يقطين صـ ١٦٩ المركز الثقافي العربي ١٩٩٣م.

وشبابه وزواجه مرتين وما أشيع عن عجزه الجنسي؛ ثم يأتي "المقطع الثاني (بداية النهاية) ثانيا وهو يدور حول بدايات "السيل" بعد فترة جفاف طويلة، توقفت فيها "السماء" عن المطر، ثم فجأة انطلقت "صرخة" حادة معلنة قدوم السيل؛ وكان ذلك إعلانا بأن كوارث – حتما ستصاحب قدوم البشرى" (صـ ١٨) ثم يأتي "المقطع الأول ("البداية") لكى يصور وصول هذه "الكارثة" إلى ذروتها؛ واللافت حقا أن "المقطع الثاني ينتهي بالجملة التي يبدأ بها المقطع الأول مع تغييرات طفيفة لا تخل بالمعنى: "لاذوا (أهل النجع) بالصمت. شرعت النساء في البكاء وانبثق "الدامومي" من الظلام (ص ١٩) أي أن "الكاتب" لا يوحى فحسب بل يكاد "يصرح بذلك "الترتيب" الذي يريده لتلك "المشاهد" (المقاطع)؛ ثم تستمر "المقاطع" المتبقية بنفس ترتيبها من (٤) إلى (١٠) ليحكي مقطع "التيار" عن اقتحام الدامومي لـ «السيل" ويحكي "الحب" عن عثوره على "تميما" ويحكي المأتم عن انطفاء ضوء "الفنار" الذي كان مع "الدامومي" واشتداد تيار "السيل"؛ وظن "الجميع" الراجح بهلاك "الدامومي" و"تميما ويحكى مقطع "الصلاة" عن إمامة الشيخ "مهمدو" للجميع في صلاة الجنازة؛ ويدور مقطع "الموت" في الصباح ويحكي عن ظهور "الدامومي" المفاجئ تماما مثل ظهوره الأول لكنه في هذه المرة كان واهنا متعبا ويساعده الجميع على الخروج وهو يحمل "تميما فوق ظهره؛ وفي خيمة الشيخ "مهمدو" شرع "الدامومي" يهذي باسم تميما طوال تلك الليلة (الليلة الثانية بطبيعة الحال)؛ وفي فجر تلك الليلة بالذات شرع يتقيأ دما أسود "(صـ٣٧) ويموت؛ وفي مقطع "الميلاد" تنجب "تميما" طفليها

ويثور أهل "النجع" عليها؛ وهي مقطع "النهاية" يعد الشيخ "مهمدو" لـ "تميما" وطفليها جمل "الدامومي" ويودعهما لمسافة يوم كامل. ومن الواضح أن أحداث "المقاطع" السبعة الأخيرة يسلم بعضها إلى بعض في تتابع "سببي" واضح. فما دلالة أن يبدأ "الكاتب" بذروة " الأحداث" في البداية ثم يعود (في المقطع الثاني) لمعرفة بدايتها ثم يعود مرة ثانية (في المقطع الثالث) لمعرفة مراحل حياة "الدامومي" وطبيعته وما يشاع عنه؛ ثم تتابع "الأحداث" بعد ذلك في ترتيب "سببي" واضح؟

غني عن الذكر أن "القصة" وفنون "الأدب" عموما تسعى إلى إبراز حالات "الصراع" و"التوتر" و"المشاهد" الدالة عليها؛ ولا شك أن اندفاع "سيل" على مجموعة من "البدو" لا يأويهم إلا "الخيام" هو قصي حالات هذا "التوتر" و"الصراع" بين "الإنسان" و"الطبيعة"؛ كما أنها بداية "درامية" قادرة على جذب "القارئ" ودفعه إلى تتبع بدايتها ومعرفة شخصياتها الأساسية ("الدامومي" و"تميما"، الشيخ "مهمدو") وهذا ما يتكفل به المقطعان "الثاني" و"الثالث"؛ وتعد هذه المعرفة ببدايات "الأحداث" وطبائع الشخصيات "يكون" القارئ" مهيأ "الأحداث" في ترتيبها الطبيعي وهو ما تقدمه "المقاطع" من لتتبع "الرابع" إلى "العاشر" ومن المهم جدا ملاحظة أن "السرد" في هذه "القصة" بل وفي "المجموعة" بصفة عامة قد اتسم بالتدفق وتقديم "الصور" الحركية؛ وهو ما يتوازى مع تدفق "الأحداث" وتتابعها المتسارع على نحو ما يظهر من حركة "السيول" نفسها؛ كما أن هذا التدفق "السردي" ـ إن صح التعبير ـ يعد تعويضا فنيا عن عزلة "المكان" و"الإنسان"؛ والحق أن هذه إحدى سمات أدب

"الكوني" سواء أكان "رواية" أم "قصة قصيرة" حيث يتميز السرد (عنده) بتدفق فياض، يمتزج فيه الواقعي والتاريخي والأسطوري، ويتخذ طابعا ملحميا يصور صراع الإنسان انتصارا لإرادة الحياة في ظروف بدائية بالغة القسوة والتطرف، وفي أزمنة نائية كأنها بدء الخليقة»[٩]. الكلية ولا تقتصر هذه "الصور" الحركية على تقديم "الشخصيات" في حركتها وصراعاتها وانفعالاتها؛ بل تشمل الطبيعة كلها حتى نكون إزاء مشاهد "طبيعية" كاملة متحركة؛ وهي سمة بارزة ومتكررة بصورة لافتة ولنتأمل ـ كنموذج سريع فقط ـ هذه الصورة المتحركة في بداية "الطائر المقدس أو شجرة الرتم": "بعد شتاء صارم وأمطار غزيرة هجم الربيع مبكرا هذا العام. هدأت الرياح الشمالية الباردة واستقرت الشمس في قلب السماء أياما متتالية، فتنفست الصحراء بالجمال والدفء والربيع: (صـ ١٦٧). حيث نجد هنا "أنسنة" واضحة لمظاهر "الطبيعة" على نحو ما يبدو من نسبة العديد من "الأفعال" و"الصفات" الإنسانية إلى (الشتاء؛ والربيع؛ والخريف؛ والرياح؛ والشمس؛ والسماء؛ والصحراء) فالشتاء "صارم" والربيع "يهجم" والرياح "تهدأ" والشمس "تستقر" في "قلب" السماء والصحراء "تتنفس". وفي تقديمه لمظاهر هذه "الطبيعة" يوظف "الكاتب" دلالات" الألوان توظيفا واضحا؛ فقرص "الشمس" أرجواني" اللون للدلالة على "الغروب"؛ اندفع قرص الشمس يعانق الأفق في تظاهرة صامتة من اللون الأرجواني الحزين" (صـ٥٥) أو "انكفأت الشمس في مظاهرة من

---

[٩] قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني" اعتدال عثمان، فصول ص ٢٢٧م ١٦،

اللون الأرجواني، لفظ معها النهار أنفاسه الأخيرة، (ص٧)؛ والرمال "سوداء" أو "صفراء" للدلالة على "الجدب "والعشب" أخضر للدلالة على "الخصب" والطيور "بيضاء" وملونة "للدلالة على قدوم "الربيع" حيث "بدا الاخضرار (في الربيع) يغمر الأعشاب الشاحبة المنتشرة في الأودية الصغيرة المنحدرة من الروابي الجبلية القاحلة، فجاءت الطيور الصغيرة والكبيرة البيضاء والملونة" (ص، ١٦٨). ويبدو أن هذا الاحتفاء الواضح بـ "الألوان" يعكس احتفاء شديدا بالحياة نفسها والإحساس والإقبال بها والإقبال عليها والرغبة فيها، فاللون هو "نور" الحياة" أو هو "بتعبير "العقاد" "النور في أصباغه المختلفة"[١٠] وقد كان اهتمام الأدباء والشعراء العرب بتوظيف دلالات "الألوان" قديما منذ العصر الجاهلي[١١] على عكس شعراء بعض الأقوام الأخرى مثل الشعراء الإغريق الذين اتهموا بأنهم "مصابون الألوان"[١٢] ولعل اهتمام "الكوني" هنا بتوظيف "الألوان" هو بعمى استمرار لهذه الخاصة العربية الواضحة.

---

[١٠] "جماليات اللون في القصيدة العربية" د. محمد حافظ دياب، فصول صـ ٤٣م ٥ ع ٢

[١١] انظر لتوضيح هذا الأمر "شاعرية الألوان عند امرئ القيس" د. محمد عبد المطلب ص ٥٥ المرجع السابق.

[١٢] "جماليات اللون في القصيدة العربية" حافظ دياب، المرجع السابق.

بنـاء "المكـان الحلـم"

لا يمكن اكتمال الحديث عن "الفضاءات" الواقعية السابقة؛ إلا بالحديث عن فضاء "المكان الحلم"؛ فالأدب عموما هو رغبة محمومة في تجاوز "الواقع" واستشراف "آفاق" تخلو من تناقضاته؛ مما يعني أن "الحلم" قرين "الأدب" و"المهد" الذي عليه يولد وينمو. الي والحلم ـ كشكل أدبي ـ لا يقف عند حد المعنى العادي باعتباره ظاهرة طبيعية موقوتة؛ بل يعني على المستوى الرمزي تعطيلا إراديا ومستمرا للقوى الواعية بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التي تنقدح في أعماقنا والتي لا يمثل الواقع ـ في الحقيقة ـ إلا ظلا شاحبا لها [1]. وقد خلع كثير من "الأدباء" بعض الصفات "الحلمية" ـ إن صح التعبير ـ على العديد من "الأماكن"؛ فارتبطت "القرية" بالنقاء الله والطهارة والعذرية والخير والتعاون وقد شاع ذلك بصورة مطردة في "الشهر" الرومانسي وبعض نماذج "الشعر الحر"؛ لكننا ـ ما دمنا نتحدث عن الفن القصصي ـ سوف نكتفي بالإشارة إلى ارتباط العديد من كتاب "القصة" بعالم "القرية" من أمثال: يحيى حقي، محمود البدوي، يوسف القعيد، يحيى الطاهر عبد الله، محمد عبد الحليم عبدالله الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالقرية؛ حيث كان لديه دائما "شعور بالغربة، شعور بالاختلاف، تنمو القرية داخله. وينمو الاختلاف خارجه، ويجعله نحو الغربة أكثر

---

[1] "هذا الديوان والحلم بالبعث" د. فتوح أحمد مقدمة ديوان "كائنات في انتظار البعث " محمد السيد إسماعيل صـ ٩٥ إشراقات أدبية (٧٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب.

إحساسا بها"[٢] ولا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة لـ "المدينة"؛ فقد كثر كلام "الفلاسفة" و"الأدباء" عن "المدينة الفاضلة"، كما شاع اصطلاح "اليوتوبيا الصناعية" التي تقوم على "العلم" وتؤمن بقدرته على تطوير "المجتمعات" وتحقيق ازدهارها؛ وقد كانت قصص "الخيال العلمي" أكثر الأجناس الأدبية تعبيرا عن هذا الطموح" الأدبي/ العلمي"؛ أو "الأدبي" الذي يقوم على توظيف تقنيات "العلم"؛ أقول لقد كانت هذه "القصص" أكثر تعبيرا عن ذلك الطموح الإنساني التواق إلى تحقيق "مجتمعات" أكثر رخاء ورقيا وتقدما، يتمكن الإنسان فيها من السيطرة على "الطبيعة وتوجيهها. عملة مفقة والأمر نفسه نجده مع "المدينة الغربية" فقد شاع وصف "باريس" بأنها "مدينة النور"؛ أو "مدينة الجن والملائكة" على حد تعبير "أديب" طه حسين في رغبة واضحة لإعطائها بعدا "ميتافيزيقيا" يتجاوز "الواقع"، كما تظل "الحرية" صفة ملازمة لهذه المدينة الغربية في الوعي العام بغض النظر عن اختلافاتنا حول تقييم هذه "الحرية" بل إن "الصحراء" نفسها تستطيع رغم وحشتها وقسوتها وصعوبة العيش فيها على الرجال والنساء أن تصير مصدر "غبطة للبعض مثل "سوزان في "مسك الغزال" لحنان الشيخ؛ أو "ملاذا" روحيا ومهربا من القلق عند البعض مثل "إبراهيم" في "إبراهيم الكاتب" لإبراهيم عبدالقادر المازنى[٣]. وكما أن "الحلم" "قرين" "الأدب" كما ذكرت سابقا فإنه أيضا أي الحلم – تعبير عن "نفور" حاد من

---

[٢] "محمد عبد الحليم عبدالله "الوتر المشدود" زغلول عبدالحليم عبدالله صـ ٢١ الهيئة العامة لقصور الثقافة.

[٣] "قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر" صلاح صالح صـ ٥٧، ٥٩

"الواقع"؛ أو هو "تعويض" نفسي عن إحباطات متتابعة داخل فضاء "مكان" محدد؛ ولهذا ليس مصادفة أن يكون "الحلم" بـ "القرية" مسيطرا على من هم بعيدون عنها وهكذا على مستوى الفضاءات كلها فلا يكون هناك حلم بـ "فضاء" إلا داخل "فضاء" آخر مغاير له. ففي مجموعة "حكايات وهوامش من حياة المبتلى "للأديب المصري محمد جبريل تتعدد فضاءات "المكان/ الحلم" فمرة يكون " قرية ومرة يكون "مدينة" ومرة يكون "غابة" لكنه في كالأحوال يحمل خصائص "المكان" العربي من خلال استلهام الكاتب لأساليب "التراث" الحكائية في تقديمه لهذا "المكان" ويبدو عند أن هذا الاستلهام لـ "التراث" وتوظيفه يمثل نهجا أساسيا. الكاتب على نحو ما يؤكد في كلمته القصيرة في نهاية تلك المجموعة تحت عنوان "التراث لماذا نستلهم منه قصصنا" والتي ينعي في بدايتها على أصحاب "المدرسة الحديثة" التي تكونت عام ١٩١٧ من أمثال: أحمد خيرى سعيد وحسين فوزي ومحمد تيمور ومحمود طاهر لاشين؛ ينعى على هؤلاء رفضهم التراث العربي كمصدر للإلهام واعتبار النموذج الأوروبي هو المثل الذي يجب أن يتجه إليه الأدباء حين يبدعون أعمالهم؛ وعلى النقيض من ذلك يرى "أن الدعوة إلى الارتباط بالتراث، إلى إحيائه وتحقيق التواصل معه في أعمالنا الفنية المعاصرة هي دعوة صحيحة وإيجابية؛ لأنها تمثل خطوة مؤكدة في سبيل استرداد الذات، وإعادة اكتشافها"[٤]. إن ما سبق يضع أيدينا على أول الملامح المهمة التي يمتاز بها "المكان/ الحلم" أو

---

[٤] "التراث لماذا نستلهم منه قصصنا محمد جبريل الدراسة الملحقة بـ "حكايات وهوامش من حياة المبتلى" أصوات أدبية (١٨٣) نوفمبر ١٩٩٦.

ينبغي أن يمتاز بها في رؤية الكاتب وأعنى بذلك أن يكون هذا "المكان/ الحلم" حافظا لخصوصيته وأصالته، وهو ما ينعكس – بالضرورة . على تحقيق "هوية" أصحابه ولهذا فإن تمسك "الإنسان" بمكانه هو تمسك في الوقت ذاته بهويته، وهو ما نلاحظه على "صابر عبد السلام في القصة الأولى والتي تحمل عنوان المجموعة حيث "أصر أن يقيم في قريته" و"أن يظل قراريا" (أي يظل وهو مرتبطا بأرضه إلى قرارها)، مهما بدت المغادرة مغرية " (ص)؛ نفسه ما نلاحظه أيضا على "الأمير الجميل في قصة "مقتل الأمير الجميل" الذي كان يرى أن "حياته في الغابة لا تعدلها حياة" (ص ٨. ٤٨)؛ وهو مافعله أيضا أهل "المدينة" في القصة التي تحمل هذا الاسم حيث" عادوا (بعد غياب قليل) إلى مدينة سكناهم يعملون ويسترحون ويأكلون ويشربون ويمارسون الحب ويعيدون تأمل ما كانوا قد ضاقوا بالحياة فيه (ص ٣٤). نحن إذا أمام ثلاثة فضاءات "مكانية" هي: "القرية"، "المدينة"، الغابة" واختلاف هذه الفضاء مع احتفاظها . في الوقت ذاته – بالدلالة على "المكان/ الحلم" يدلنا على أمر مهم وهو أن هذا المكان الحلم ليس ببعده الجغرافي وإنما بناسه وبما يرتبط بينهم من علاقات اجتماعية؛ وعلى سبيل المثال فإننا "عندما نقول "مدينة" فإن الفكر يذهب إلى سكانها"[٥] والأمر نفسه يصدق على "القرية" و"الصحراء" و"المدينة الغربية" و"الغابة". وإذا كانت العلاقات "الإنسانية" الاجتماعية هي أساس الحكم على هذه الفضاءات فمن الطبيعي أن يتأكد البعد الاجتماعي للمكان فنجد في "حكايات وهوامش من حياة المبتلى" تلك الحياة

---

[٥] "المدينة في الشعر العربي المعاصر" د. مختار على أبو غالي المعرفة ١٩٦ إبريل ١٩٩٥

"الزوجية" الهادئة التي تربط "صابر عبد السلام" بامرأته "سلسبيل" ولنلاحظ دلالة الاسم الذي يجعلها أشبه بماء "القرية" العذب؛ وتمضى الحياة رخية هانئة بـ "صابر" و"سلسبيل" حيث يبين الليل عن خلو البال في ضحكات وأغنيات" (ص) وعندما يقعد المرض "صابرا" تقف امرأته بجانبه لا تفارقه، تعمل وترحل بحثا علاجه؛ فتمثل ـ بهذا السلوك ـ نموذج مع "أيوب" في عن "ناعسة" على الوعي الشعبي؛ وهو ملمح من ملامح استلهام التراث ـ وليس محاكاته ـ الذي أشرنا إليه سابقا؛ وإذا كان ما سبق "استلهاما" مستوى تصوير "الشخصية" فإن الكاتب يستعير ما يقرب كثيرا أسلوب "الحكي" القديم في افتتاحيات ما يعنونه بـ "فصل" بين مقطع وآخر يقول مثلا: من – فاعلم ـ أعزك الله ـ أن الروايات تناقضت فيما جرى لصابر وسلسبيل (ص ١٠). أو: ـ فلما كان اليوم الثاني والستون بعد الأربعمائة، جلست سلسبيل إلى شيخ في قرية بعيدة تشكو همها (ص١١). وهو ما يؤكد تلك الآصرة القوية التي تربط "التراث" بعالم هذه القرية أو القرى بصورة عامة، حتى يمكن القول إن القرية ـ على إطلاقها ـ ليست سوى استمرار حي لقيم هذا "التراث". ولا شك أن هذه العلاقات الاجتماعية والتي تعد علاقة "صابر وسلسبيل" نموذجا لها دالاً على انتشارها؛ لا شك أن هذه العلاقات القائمة على "المودة" و"الإخلاص" سبب رئيسي في انتشار الخير داخل هذه القرية فقد كان الخير يكفي ويزيد وربما وفد أقوام... فيجدون زاد وزوادا" (ص٨). واستمرارا لهذا البعد "الاجتماعي" يؤكد "الكاتب" ـ أو لنقل "الراوي" – على "القيم" الإيمانية التي تملأ وجدانهم وحياتهم؛ وليس غريبا أن يكون سبب مرض "صابر هو

عدم تمكنه من "الحج" بسبب قطاع الطرق؛ هذا ما أكده الطبيب الذي يعالجه؛ على عكس ما كان الحال في "الماضي" الذي يصوره "شيخ" إحدى القرى لـ "سلسبيل" بقوله "كنا نرافق أبناء قريتكم في طريق الحج قبل أن يغلقه الأشرار" (ص ١٠)؛ ولا يتماثل صابر للشفاء إلا بعد أن يكون الأمل قريبا في أداء هذه "الفريضة". إننا هنا أمام فضاء تتكامل فيه مستويات البعد "الاجتماعي" (وفرة الخير، علاقات المودة والإخلاص، القيم الإيمانية الروحية) ويتجاوب مع هذا البعد بمستوياته المختلفة ما تتمتع به "القرية" من "بعد طبيعي" ساحر حيث "الغيط والبيت الصغير والنهر والزراعة وأشجار الصفصاف والقيلولة والليالي المقمرة" (ص١١). وبهذه المستويات جميعا تقترب تلك القرية كثيرا من طبيعة "المكان"/ الحلم" الذي لم يعكر أمنه وسلامة سكانه إلا قطاع الطرق الذين يمثلون "الشر" المقابل لما تزخر به تلك "القرية" من "خير" وقد تآزرت "العناصر" الفنية المتعددة في تأكيد أبعاد تلك "القرية"؛ فنجد "الشخصيات" بأسمائها الدالة ومواقفها الموحية على نحو ما ظهر عند الحديث عن "سلسبيل" وما يمكن أن نقوله أيضا عن "صابر" الذي احتمل "المرض" حتى تماثل للشفاء ولم يرد على عقله أبدا مغادرة "المكان". وعلى مستوى "الزمن" نجد هذه الانتقالات شديدة "الاتساع" ولنتأمل ما يلي: . فلما كان اليوم الثاني والستون بعد الأربعمائة... ثم:

- فلما كان اليوم الرابع والثمانون بعد الألفين.

- فلما كان اليوم الثاني عشر بعد الستة آلاف (ص١١، ١٢).

ويستمر التأكيد على هذا "البعد الاجتماعي" في تصوير فضاء "المدينة" بوصفها نموذجا لفضاء "المكان/ الحلم؛ هذا البعد الاجتماعي الذي حبذه أهل "المدينة" وكان عندهم أهم من تلك المظاهر الجميلة التي زخرت بها "المدينة القديمة" التي "طالعتهم كأجمل ما تكون المدن، الأبنية والمساجد والحدائق والميادين والنافورات وأريج العطر" (ص٣٣) إننا أمام توصيف كامل لـ "البعد الطبيعي" للمدينة القديمة والتي كانت تمثل "حلما جميلا" فرح الناس بتحقيقه ولكنهم وفي ظل هذا الابتهاج يباغتون بأن "كل شيء مباح ما عدا لمس الأشياء" (ص٣٣) أي إننا أمام نزع حقيقي لـ "الحرية" المسئولة التي كان ينبغي أن يتمتع بها سكان "المدينة" وهي المتوقع لا تقل أهمية عن تمتعهم بكل هذه المظاهر، ولهذا كان من تماما أن يعودوا إلى مدينتهم التي يمارسون فيها حياتهم بالصورة الطبيعية التي اعتادوها؛ مما يؤكد ـ مرة أخرى ـ قيمة البعد الاجتماعي" وما يتوفر فيه من قيم عديدة. وعلى مستوى الشخصيات مجد تقديما عاما لها، حيث لم تهتم القصة بتصوير نماذج فردية منهم وكأنها تحاول الإيحاء بأن ما تقدمه ليس سوى حقيقة عامة لا تخص فردا أو مجموعة من الأفراد دون غيرهم. وعلى مستوى "الزمن" نجد ـ على العكس من القصة السابقة – تكثيفا شديدا في تقديمه؛ حيث لم يستغرق الزمن سوى "نهار" واحد فـ "قبل أن ينتهي النهار، كانت المدينة قد خلت من الناس تماما عادوا إلى مدينة سكناهم" (ص ٣٤). لـ ى لى. وإذا كانت المدينة القديمة قد برز فيها "البعد الطبيعي" كما برز "البعد الاجتماعي" في "المدينة المعاصرة"؛ فإن "الغابة" قد جمعت بين البعدين؛ فنجد ـ تأكيدا للبعد الطبيعي – "حفيف الشجر،

وخرير الماء؛ وشدو الطير "وكان" الأمير "الجميل" يتغذى على ثمار الشجر، والعشب وينام بين الزهور، ويصادق الحيوان والطير والزواحف» (ص٤٧). ويتضح "البعد الاجتماعي" الذي لم يعد بالضرورة قاصرا ـ طبقا لمنطق هذه القصة ـ على العلاقات بين "البشر" فقد يكون هذا البعد بين "الإنسان" وغيره من "الكائنات" الأخرى؛ أقول إن هذا "البعد يتضح عندما تؤكد أم "الأمير" على أن "سكان الغابة أكثر فهما لابنها ولرؤيته للحياة عن "الحاكم" الذي "لا يشغله إلا أن يقضى على احتمالات الخطر" (ص٤٨). وبتآزر هذين البعدين تصبح هذه "الغابة" ـ حقا ـ معادلا لـ "المكان/ الحلم الذي يكتفي "الإنسان" به ولا يحتاج إلى شيء خارجه، لكن الأزمة دائما تأتى من "الخارج" من "قطاع الطرق" في القصة الأولى، ومن الحاكم" الذي يتربص بـ "الأمير الجميل في تلك القصة. وعلى مستوى "الشخصيات لا نجد سوى هذا "الأمير" و"أمه" وحديث عام عن الحاكم، ثم ذلك الصياد العجوز الذي عثر على الأمير مقتولا بين الأشجار؛ مما يعني أننا أمام أطراف "الحدث" الأساسيين فقط؛ وكأن الحدث هنا هو البطل وليس الشخصية. وعلى مستوى "الزمن" مجد تغييبا واضحا له باستثناء إشارات قليلة للغاية؛ مما يؤكد رغبة الكاتب في تجريد "الحدث" تمهيدا لإعطائه "دلالة" مطلقة تصدق على فترات "زمنية" عديدة.

منظور "السرد" أو وضعية الراوي"

والآن. بعد أن عرضنا لكيفيات بناء الفضاء "المكاني" في هذه المجموعات "القصصية" الخمس ("منحنى النهر "لمحمد البساطي"، بحيرة المساء" لإبراهيم أصلان، "دومة ود حامد" للطيب صالح، "الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية" لإبراهيم الكوني، "حكايات وهوامش عن حياة المبتلي "لمحمد جبريل") ينبغي أن نتساءل عمن يقدم هذا "البناء"؛ هل هو "الكاتب" الحقيقي "أصلان" أو "الكوني" مثلا؟ أم هو "راو" يبدعه الكاتب وينفصل عنه أو يمنحه درجة عالية من الاستقلالية شأن أي "عنصر" فني؟ وللإجابة عن هذا "السؤال" أقول إنه ينبغي استبعاد "الكاتب" عند تحليل العمل "الأدبي" فالحق أننا لسنا إزاء "كاتب" يسرد ويصف ويقيم "الحوار" بل أمام "راو" يمتلك درجة واضحة من الاستقلالية ويعد جزءا من العمل "القصصي"؛ وهو أقرب ـ كما تقول كاتلين تيلستون ـ إلى "الذات" الثانية "للكاتب والتي من خلالها يستطيع المؤلف أن يقول أشياء لا يستطيع قولها أو لا يود قولها[1] ولا شك أن هذا "الراوي" يختلف من حيث موقعه (خارج الأحداث" أو خارجها) ودرجة مشاركته في هذه "الأحداث"؛ وانفراده بالسرد (راو مفرد) أو عدم انفراده (رواة متعددون)؛ أقول إن "الراوي" يختلف في كل هذا بين "مجموعة" قصصية

---

(١) "قراءة الرواية ـ مدخل إلى تتنيات التفسير" روجرب هينكل ترجمة: د، صلاح رزق ص١٩٢ دار الأدب ط١ (١٩٩٥).

وأخرى وأحيانا بين "قصة" وأخرى "داخل "المجموعة" الواحدة؛ وقد قسم "النقاد" هذا "الراوي" بناء على هذه الاختلافات إلى: – الراوي "الخارجي ويكون موقعه خارج "السرد" ويتمتع بالمعرفة الكلية بشخصياته وأماكنهم وما يؤدونه من أحداث. – "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية رئيسية ويكون موقعه داخل "السرد" ومعرفته مساوية لمعرفة الشخصيات القصصية "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية ثانوية ومعرفته أقل من معرفة الشخصيات القصصية. ابد ان نت . الرواة المتعددون الذين يقدمون "الشخصيات" و"الأحداث و"الفضاء من زوايا مختلفة[٢]. ولا بد أن تؤدى هذه الاختلافات في مواقع الراوي" إلى اختلافات في أسلوب "السرد" الذي يمكن تقسيمه إلى أسلوب مباشر" إذا كان صادرا عن "الراوي" الداخلي أو إحدى الشخصيات القصصية؛ وأسلوب غير مباشر، حر "ينتج عن مزج صوت إحدى "الشخصيات" بصوت "الراوي" الخارجي[٣]. وباستقراء "المجموعات" الخمس موضوع الدراسة نجد "الراوي" فيها يتخذ ثلاثة مواقع هي: موقع "الراوي" الخارجي في "منحنى النهر" لمحمد البساطى، و"الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية لإبراهيم الكوني، و"حكايات وهوامش من حياة المبتلى، لمحمد جبريل وبعض قصص "دومة ود حامد" للطيب صالح (القصص الخمس الأخيرة والتي تحمل عنوان "مقدمات") وبعض قصص "بحيرة المساء" لأصلان (الملهى القديم،

---

[٢] انظر "بلاغة الخطاب وعالم النص" د. صلاح فضل هـ ص ٣١٠، ١١٣ عالم المعرفة ١٦٤أغسطس ١٩٩٢م.

[٣] انظر المرجع السابق صـ ١٣٣.

البحث عن عنوان، وقت للكلام، التحرر من العطش)، وموقع "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية "رئيسية" في دومة ود حامد" (باستثناء القصص المشار إليها)؛ وموقع "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية "ثانوية" في بحيرة المساء "لإبراهيم أصلان. لانديه الام ضاع ما قسمه من يمانا موقع "الراوي" الخارجي: يبدو أن هذا الموقع هو الغالب في مجموعات موضع الدراسة؛ فهو مستخدم في ثلاث مجموعات وأجزاء من "مجموعتين؛ ويمتاز هذا "الراوي" ـ كما ذكرت ـ بالمعرفة التامة بشخصياته ودخائلهم ولهذا تكمن مهارة "الكاتب" في توظيفه لتقنية "الراوي" الخارجي في قدرته على إخفاء نفسه وعدم فرض آرائه ووجهات نظره؛ وكما استطاع "الكاتب" أن "يحيد" هذا "الراوي" ويجعله أقرب إلى المراقب العام كان ذلك أكثر تحقيق الفنية القصة"؛ حيث تمنح "الشخصيات" حرية إبداء آرائها والحركة في يسر داخل "المكان" دون قيد من ذلك "الراوي" الذي يحيط بطبائعها والحق أن القصص موضع الدراسة الممثلة لهذا "الراوي" الخارجي تتحقق فيها هذه السمات بوضوح؛ حيث تخلصت من عيوب "الراوي" الخارجي في "السرد" التقليدي التي أشار إليها "هنري جيمس" من قبيل "الانتقال من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر[٤]" وقد ظهر بوضوح في "منحنى النهر" فراوى "البنت تغتسل" لم يذكر عن هذه "البنت" أثناء ذهابها إلى "النهر" واغتسالها فيه ثم خروجها منه إلا ما رآه بعينيه؛ فهو إذا لم يستغل موقعه بوصفه "راويا"

---

[٤] انظر "بناء الرواية..." د. سيزا قاسم ص ١٥٩ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤م.

خارجيا لكي يستبطن ذاتها ويصف انفعالاتها؛ والأمر نفسه نجده في قصة للموت وقت" حيث نلاحظ عزوف "الراوي" عن ادعاء "المعرفة" الكلية فيقول منذ البداية: "كان يبدو أنهم في الحارة قد عرفوا أن بنت "الدغيدى" شيخ الخفر ستقتل الليلة (ص ١٣) فالفعل "يبدو" يدل على المعرفة الظنية وتظل معرفة "الراوي" هنا متاخمة لمعرفة "شخصياته" فلا نعرف مثلا بعض التفاصيل المهمة عن بنت "الدغيدي" إلا من خلال "امرأة" خليل "البقال مثلا، ثم عن طريق "خليل" في موضوع آخر؛ بل إن بيت "الدغيدي" يظل مغلقا لا نعرف ما يدور به على مدار القصة دون أن يسمح الراوي" لنفسه بدخوله بحكم موقعه؛ إن "الراوي" يرى فحسب ما يمكن أن تراه "الشخصيات" وتحكيه فيما بينها وقد حقق كل هذا "فنية" عالية لبناء هذه "المجموعة القصصية. والأمر نفسه نلاحظه على "الخروج الأول..." فالراوي في "الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة" يعرف بالضبط ما تعرفه شخصياته، وحتى عندما يحكى عن خصوصيات "الدامومي" فإنه يحكى ما هو معروف لدى "الناس" وشائع بينهم. رام الخصر والأمر نفسه تلاحظه في "حكايات وهوامش من حياة المبتلى "لمحمد جبريل" حيث بدا في بعض القصص أشبه بالمراقب العام لشخصياته باستثناء القصة الأولى التي تحمل عنوان المجموعة والتي كان فيها قادرا على تتبع الشخصيات على مدى سنوات طويلة ومعرفة دواخلهم على نحو واضح، وفي "القصص" الخمس القصيرة الأخيرة (مقدمات) في "دومة. حامد" لا يبدو "الراوي" ذا معرفة مطلقة بشخصياته إنه يسرد ربما ـ ما سمع من الآخرين؛ لهذا لا نجد في معظم الأحيان تحليلاً نفسيا لموقف ما من

مواقف شخصياته أو تعليلاً لتصرف غريب قد تتخذه بعض الشخصيات؛ فنحن لم نعرف - على سبيل المثال - ماذا وراء "لكن هذه التي قالها "على" في "سوزان وعلى" وكانت سببا في عدم قدرته على "الزواج" من صاحبته؛ إن "الراوي" هنا يحكي ما حدث دون تحليل أو تعليل؛ ومن المؤكد أن ذلك كان مفيدا مع بعض "القصص" وضارا مع بعضها. والأمر نفسه نلاحظه على القصص الأربع المشار إليها في "بحيرة المساء" حيث اعتمدت على مجرد "الوصف" الخارجي للشخصيات والأحداث. وإجمالا يمكن القول إن هذه "القصص" التي وظفت تقنية "الراوي" الخارجي قد غلب عليها أسلوب "السرد" الموضوعى الصادر عن "الراوي" الخارجي بضمير الغائب باستثناء المواضع التي ترك فيها "الراوي" شخصياته للتعبير عن أنفسهم.

٢ – موقع "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية رئيسية

يتضح هذا "الموقع" بوضوح في مجموعة "دومة ود حامد" حيث يصبح "الراوي" هو نفسه "الشخصية الرئيسية داخل "القصة"؛ ففي "رسالة إلى إيلين" نجد" الراوي محور "الأحداث" بل الشخصية" التي تصل "الشرق" بـ "الغرب" أو تربط - تحديدا "الجنوب" بـ "الشمال" بناء على عنوان روايته الشهيرة "موسم الهجرة إلى الشمال"؛ لكن اللافت حقا أن "الراوي" يتحول من "راو" داخلي مستخدم لضمير "المتكلم" في النصف الأول من القصة إلى "راو" خارجي مستخدم لضمير "الغائب"؛ حيث تبدأ "القصة بضمير المتكلم هكذا:

عزيزتي إيلين؛ الآن انتهيت من فض حقائبي." وفي منتصفها تتحول إلى ضمير "الغائب" أتم الخطاب وثناء أربع ثنيات ووضعه الغلاف" وقد أشرت إلى ذلك في موضع سابق؛ لكنه في "هكذا يا سادتي" يلتزم ـ وكما يتضح من العنوان – بضمير المتكلم" وبموقع "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية رئيسية، ومن الطبيعي أن يسود في هاتين القصتين أسلوب "السرد" المباشر" الذاتي سواء أكان صادرا عن "الراوي" أم إحدى الشخصيات القصصية، التي صنعت برؤاها المخالفة في أحيان كثيرة لرؤى "الراوي" نوعا من المقابلة أو "البوليفونية" التي تقوم على تعدد "الرؤى"، وعدم سيادة "رؤية" واحدة؛ وبهذا يكون "الراوي" قد تخلص من أهم ما يعيب أسلوب "السرد" بضمير "المتكلم" وهو غلبة" الذاتية[٥]. موقع "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية ثانوية: – يتضح هذا بجلاء في مجموعة "بحيرة المساء" لإبراهيم أصلان باستثناء القصص الأربع المشار إليها، فرغم وجود "الراوي" بصفة دائمة داخل القصص التي توظف تقنية "الراوي" الداخلي فإننا نلاحظ "هامشية هذا "الراوي" وعدم اختلافه عن بقية "الشخصيات"، فهو ـ مثل كل الشخصيات داخل هذه المجموعة – شخصية "مقهورة" و"مهمشة" و"مغتربة"؛ فهو عندما يتكلم يكون كلامه بصيغة الجمع مما يدل على مساواته مع الجميع ومشابهته لهم في أغلب السمات ففي "رائحة المطر" "يقول: "في طريقنا إلى المقهى كان المطر قد كف، ولكن رائحته كانت لا تزال باقية في الهواء الذي ازدادت رطوبته.

---

[٥] انظر "الرؤى السياسية في الرواية الواقعية في مصر ١٩٦٥ ـ ١٩٧٥" د. حمدى حسين ص ٢٦٢ مكتبة الآداب ط (١) (١٩٩٤).

وعندما انحرفنا إلى الطريق الجانبي جلسنا على المقاعد الموضوعة بجوار مدخل المقهى على الطوار المبتل" (ص ٣٥). ومعرفة "الراوي" هنا أقل من معرفة "الشخصيات" فهو "يتلقى" عنهم أكثر مما يعبر عنهم أو عن نفسه لسبب أساسي هو أنه لا يعرف هذه "الشخصيات" يقول في "بحيرة المساء": "في النصف الأخير من الليل، كان الجرسون قد وضع بضعة مقاعد على شاطئ النيل، ولم أكن أعرف أحدا من أفراد الجماعة التي كنت منضما إليها معرفة وثيقة ولكن صديقي كان يعرفهم" (ص ٢٣). ويظل "الراوى" داخل هذه المجموعة واقفا في إطار هذه الوضعية "المهمشة" و"قليلة المعرفة"؛ مستخدما . بطبيعة الحال – ضمير "المتكلم" سواء أكان بصيغة "المفرد" أم بصيغة "الجمع" ورغم أن ضمير "المتكلم" يسم "السرد" بالذاتية والمباشرة فإن هامشية "الراوي" ومعرفته القليلة قد وسمت "السرد" ببعض "الموضوعية" لأنه كان ينقل عن "الآخرين" أكثر مما يعبر عنهم كما ذكرت من قبل. والآن؛ ما الذي يمكن استنتاجه من خلال دراسة موقع "الراوي" في داخل المجموعات السابقة؟ ما معنى هيمنة موقع "الراوي" الخارجي في تقديم فضاءات "القرية" و"الصحراء" و"المكان الحلم" وبعض القصص داخل فضاء "المدينة" و"المدينة الغربية"؟ وما معنى توظيف تقنية "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية رئيسية داخل فضاء "المدينة الغربية"، و"الراوي" الداخلي بوصفه شخصية ثانوية داخل فضاء "المدينة"؟. يكن القول إن توظيف تقنية "الراوي" الخارجي بمثل هذا الاتساع يوحي برغبة "الراوي" في تحقيق درجة من "الانفصال" عما حوله كما يوحى برغبته أيضا في تحقيق درجة من المعرفة الكلية التي قد يحتفظ بها لكنه يرغب فيها

دائما. كما يوحى توظيف تقنية "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية رئيسية داخل فضاء "المدينة الغربية" برغبة "الراوي" . ومن ثم الكاتب . في تأكيد ذاته وخصوصيته وهويته داخل هذا الفضاء "الغربي" الراغب في احتوائه والسيطرة عليه، وهو أمر لاحظناه عن تحليل بناء هذا "الفضاء" المكاني بأبعاده المختلفة. ولا نحتاج إلى تأمل طويل لإدراك أن توظيف تقنية "الراوي" الداخلي بوصفه شخصية ثانوية داخل فضاء "المدينة" دال على هامشية "الفرد" واغترابه وقهره ورغبته في العزلة داخل هذا الفضاء.

يمكن القول . بعد كل ما سبق . إننا أمام خمسة فضاءات "مكانية" متباينة ومتداخلة في آن واحد؛ حيث لا يمنع تباين هذه "الفضاءات" في الكثير من الخصائص والأبعاد؛ تداخلها المباشر وغير المباشر في ظل "التحديث" المتسارع لوسائل الاتصال؛ وفي ظل العمل الدائب على تسييد نمط "معيشي" و"حضاري" واحد باسم "العولمة"؛ حتى أصبح "العالم" – منذ فترة طويلة نسبيا – أشبه بـ "القرية" الواحدة!. وقد اتضح هذا التداخل على مستويات عديدة؛ ففي فضاء "القرية" لاحظنا اختراق بعض "الشخصيات" المدنية (ريس "الكراكة" ومن سبقوه) لقضاء تلك "القرية" بل وتعلقهم بتلك "المرأة" الريفية الجميلة والنافرة من أهل "القرية" وهو ما يعد تمثلا كنائيا لغلبة "المدينة" (من خلال هؤلاء الرجال المدنيين) على عالم "القرية" ممثلا في تلك "المرأة". وفي المجموعة التي تصور فضاء "المدينة" نجد وجودا ملموساً لعالم "القرى" في القصة الأخيرة التي تحمل عنوان "الطواف" والتي تبدأ يقول "الراوي": "في البدء أخبروني أن الأمر لن يتطلب مرانا. على أن أعطى ظهري لمصر وآخر أول الطريق بعد

ذلك ستتوالى القرى واحدة إثر الأخرى في دائرة كبيرة" (بحيرة المساء صـ ١١٣). وفي فضاء "المدينة الغربية" نجد فضاء "القرية" العربية (السودانية تحديدا) حيث ينتقل "الراوي" بين المكانين وتظل المقارنات معقودة بينهما من منظور "الراوي" غالبا ومنظور بعض الشخصيات (الجد تحديدا) في بعض الأحيان. وحتى فضاء "الصحراء" والذي كان من المتوقع أن يكون معزولا أو مثالا للمكان "المعزول" نجد نجاح محاولات اختراقه من قبل الاستعمار أحيانا أو ممثلي الحكومات المركزية أحيانا أخرى؛ وبفضل التقدم "العلمي" في كل الأحوال. والأمر نفسه نجده مع فضاء "المكان الحلم" والذي كان من المفترض أن يكون أكثر تجريدا أو تغلبا على معوقات الواقع لكننا نلاحظ نجاح ممثلي الشر في اختراقه والسيطرة عليه أحيانًا. فهل يمكن القول إننا أمام فضاء "مكاني" كبير يتسع لكل هذه الفضاءات جميعا؟ نعم؛ وربما كان ما تقوله "القصة القصيرة" هنا بتقنياتها الخاصة هو ما يمثل طموحا إنسانيا راقيا في خلق فضاء "مكاني" كبير لا تقوم العلاقات بين فضاءاته الداخلية على مبدأ "التراتب" بل مبدأ "التقارب" و"التجاوب" و"الحوار" الحضاري الخصب الخلاق.

أولا: المصادر

١ – إبراهيم أصلان: "بحيرة المساء" الهيئة المصرية العامة للكتاب، مختارات فصول (٩٥) (١٩٩٤).

٢ – إبراهيم الكوني: "الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية الدار الجماهير للنشر والتوزيع والإعلان – الجماهيرية الليبية.(١٩٩٦)"

٣ – الطيب صالح: "دومة ود حامد" دار العودة – بيروت (١٩٨٤).

٤ . محمد البساطي: "منحنى النهر" الهيئة المصرية العامة للكتاب مختارات فصول (٧٦) (١٩٩٢).

٥ . محمد جبريل: "حكايات وهوامش من حياة المبتلى "أصوات أدبية (١٩٣) نوفمبر ١٩٩٦ الهيئة العامة لقصور الثقافة.

ثانيا: المراجع

١ . إحسان عباس: "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" عالم المعرفة العدد (٢) فبراير ١٩٨٧.

٢ . أمينة رشيد: "تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨).

٣ – جابر عصفور: "زمن الرواية مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٩).

٤ – جون ستيوارت ميل: "الحرية" ترجمة: طه السباعي/ الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٦).

هـ . حسن بحراوى: "بنية الشكل الروائي" المركز الثقافي العربي ط١ (١٩٩٠).

٦ – حسين حمودة: شجو الطائر شدو السرب" قراءة في أعمال يحيى الطاهر عبدالله –كتاب الثقافة الجديدة (٣٧) سبتمبر ١٩٩٦.

٧ . حمدي حسين: "الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر ١٩٦٥ – ١٩٧٥ "مكتبة الآداب ط (١) (١٩٩٤).

٨ – زغلول عبدالحليم عبدالله: "محمد عبدالحليم عبدالله، الوتر المشدود "الهيئة العامة لقصور الثقافة د. ت.

٩ – سعيد يقطين: "تحليل الخطاب الروائي" المركز الثقافي العربي ١٩٩٣م.

١٠ – د. سمر روحي الفيصل: "بناء الرواية العربية السورية منشورات اتحاد الكتاب العرب (١٩٩٥).

١١ . السيد فضل: "صوت الراوي – دراسة في ملحمة الحرافيش" منشأة المعارف الإسكندرية.

١٢ . سيزا قاسم: "بناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٤).

١٣ – صلاح رزق: "قراءة الرواية.. مدخل إلى تقنيات التفسير" روجرب هينكل دار الآداب، ط (١) (١٩٩٥).

١٤ – صلاح صالح: "قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر "دار شرقيات ط (١) ١٩٩٧.

١٥ – صلاح فضل: "بلاغة الخطاب وعلم النص" عالم المعرفة ١٦٤ أغسطس ١٩٩٢.

١٦ – طراد الكبيسي: "النقطة والدائرة" دار الشئون الثقافية العامة بغداد ط (١) ١٩٨٧.

١٧ – عبدالعزيز موافي: "أفق النص الروائي . دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة "كتابات نقدية (٣٧) فبراير ١٩٩٥ الهيئة العامة لقصور الثقافة.

١٨ . مالكم برادبرى، جيمس ماكفارلن: "الحداثة" ترجمة مؤيد حسن فوزى، دار المأمون بغداد (١٩٨٧).

١٩ . د. محمد الباردى: "الرواية العربية والحداثة" دار الحوار للنشر والتوزيع ط (١) (١٩٩٣).

٢٠ . محمد العبد حمود: "الحداثة في الشعر العربي المعاصر" دار الكتاب اللبناني ط (١) (١٩٨٦).

٢١ . د. مختار على أبو غالي: "المدينة في الشعر العربي المعاصر عالم المعرفة (١٩٦) إبريل (١٩٩٥).

٢٢ – مصطفي الضبع: "رواية الفلاح – فلاح الرواية" الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨)

ثالثا: الدراسات والمقالات:

١ . د. أحمد السعدني: "ميتافيزيقا المكان في القصة العربية بحث ضمن كتاب "مداخل لتحليل النص الأدبي" إشراف عز الدين إسماعيل أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي (١٩٩٩).

٢ – اعتدال عثمان: "قراءة استطلاعية في أعمال إبراهيم الكوني "فصول المجلد (١٦) العدد (٤) (١٩٩٨).

٣ – د. أفنان القاسم: "موسم الهجرة إلى الشمال أو وهم العلاقة بين الشرق والغرب" الأقلام العددان ١١، ١٢ تشرين الثاني.(١٩٨٦)

٤ – خيرى دومة: "حلقة القصص القصيرة نوع أدبى مراوغ ومستجدد "ضمن كتاب" بحوث في الرواية والقصة القصيرة" إشراف د. سيد حامد النساج، الهيئة العامة لقصور الثقافة د.ت.

هـ – د. رجاء عيد: "لقاء الحضارات في الرواية العربية "فصول المجلد (١٦) العدد (٤) (١٩٩٨).

٦ – رجاء النقاش: "مقدمة ديوان "مدينة بلا قلب" لأحمد عبدالمعطى حجازى.

٧ – د. صبرى حافظ: "تقرير ندوة الحوار العربي الأوروبي بهامبورج "فصول المجلد (٣) العدد (٣) (١٩٨٣).)

٨ – د. عبدالمنعم تليمة: "مدة استفادة القصة من الأجناس الأدبية الأخرى "ضمن كتاب" قضايا القصة الحديثة" إعداد وتقديم المال ليله ربيع الصبروت، المكتبة الثقافية (٤٨٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٣).

٩ – د. فتوح أحمد: "هذا الديوان والحلم بالبعث "مقدمة ديوان كائنات في انتظار البعث "محمد السيد إسماعيل، إشراقات أدبية (٧٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩١).

١٠ – لؤى على خليل: "المكان في قصص وليد إخلاصي. خن الورد نموذجا" عالم الفكر، المجلد (٢٥) العد (٤) (١٩٩٧).

١١ – محمد جبريل: "التراث.. لماذا نستلهم منه قصصنا" خاتمة "حكايات وهوامش من حياة المبتلى "أصوات أدبية (١٨٣) نوفمبر ١٩٩٦.

١٢ – د. محمد حافظ دياب: "جماليات اللون في القصيدة العربية" فصول، المجلد (٥) العدد (٢) (١٩٨٥).

١٣ – د. محمد عبدالمطلب: "شاعرية الألوان عند امرئ القيس" فصول، المجلد (٥) العدد (٥) العدد (٢) (١٩٨٥).

١٤ – محمد على الكردى: "الشرق والغرب بين الواقع والأيديولوجيا" فصول المجلد (٣) العدد (٣) (١٩٨٣).

١٥ – د. نبيلة إبراهيم: "خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في

أدب طه حسين" فصول المجلد (٩) العددان ١، ٢ (١٩٩٠). . "قص الحداثة" فصول المجلد (٦) العدد (٤) (١٩٨٦).

١٦ – يورى لوتمان: "مشكلة المكان الفني" ترجمة: سيزا قاسم، مجلة "ألف" العدد (٦) (١٩٨٦).

الفهرس

مقدمة ٥

مداخل نظرية ٦

بناء "فضاء القرية" ٢٣

بناء "فضاء المدينة" ٤٣

بنـاء "فضاء المدينة الغربية" ٦٦

بناء "فضاء الصحراء» ٧٨

بناء "المكان الحلم»... ١١٥

منظور "السرد» أو وضعية الراوي» ١٢٣